

# COLOMBIA EN LA PINTURA DE FERNANDO BOTERO

El realismo mágico en el imaginario Boteriano

NUBIA JANETH GONZÁLEZ RUIZ  
Tesis Doctoral

CARMEN BONELL COSTA  
Directora

CARLOS ARTURO FERNÁNDEZ  
Codirector

Departament de Composició Arquitectònica  
Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona  
Universitat Politècnica de Catalunya

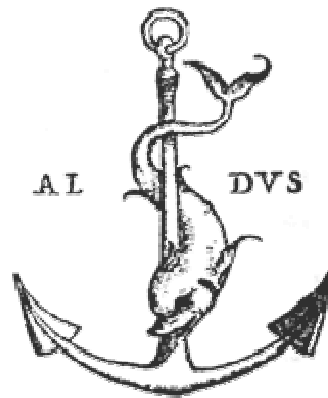
Barcelona 2006



Festina Lente.

Affrettati piano [...] È quel misto di urgenza e di pazienza che occorre per comunicare bene con uno strumento nuovo. La frase, e il simbolo visivo che l'accompagna, possono essere interpretati in molti modi. Ma mi piace pensare che il delfino rappresenti forza, agilità, intelligenza; l'ancora costanza, meditazione, concretezza. Occorre velocità di reazione e flessibilità, capacità di imparare in fretta e di adattarsi continuamente a nuove situazioni e nuovi stimoli. Ma anche molta attenzione, una grande capacità di aspettare; e molta pazienza.

Giancarlo Livraghi



A Juan Manuel

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	10
1. PANORAMA DEL ARTE COLOMBIANO EN EL ÁMBITO ARTÍSTICO INTERNACIONAL.....	17
2. TRAYECTORIA DE UN ARTISTA.....	30
3. BÚSQUEDA DE PRINCIPIOS ESTÉTICOS FORMALES, TÉCNICOS Y CONCEPTUALES.....	59
3.1 Los clásicos y el Renacimiento como pilar de formación	
3.2 Seducción por la monumentalidad del muralismo mexicano	
3.3 El nacimiento de un estilo	
3.4 Mantegna y la consolidación de un reto	
3.5 Entrada al mundo internacional del arte	
3.6 Decantación de un estilo	
3.7 La corrida. El retorno a un sueño de la infancia	
4. TEMÁTICAS EN LA PRODUCCIÓN PICTÓRICA BOTERIANA.....	92
4.1 La vida cotidiana	
4.2 La omnipresencia de la religión	
4.3 El inevitable poder de la política	
4.4 Desnudos y escenas de prostíbulos libres de lascivia	
4.5 La historia del arte y los grandes maestros	
4.6 Las naturalezas muertas	
4.7 La tauromaquia	
4.8 La violencia	
5. LA ESFERA COMO FORMA PRIMIGENIA EN EL HÁBITAT HUMANO ...	117
6. ACERCAMIENTO AL TRASFONDO FILOSÓFICO DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA EN LA OBRA PICTÓRICA DE FERNANDO BOTERO.....	128
6.1 La plasticidad dentro de sólidas figuras	
6.2 Inmanencia y trascendencia del hecho pictórico	

6.3 La comunicación a partir de un estilo	
6.4 Lo sensible se nos hace manifiesto a través de la forma	
6.5 Botero se apropia de Colombia a través de su pintura	
7. BOTERÍA: EL MUNDO SEGÚN BOTERO.....	155
7.1 Qué es el realismo mágico	
7.1.1 El realismo mágico en el arte y en Europa	
7.1.2 El realismo mágico en la literatura y en América Latina	
7.2 Iniciadores del realismo mágico en Latinoamérica	
Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, Arturo Uslar Pietro	
7.3 Paralelismo entre Gabriel García Márquez y Fernando Botero	
CONSIDERACIONES FINALES.....	205
BIBLIOGRAFÍA	
I. Fuentes Documentales de y sobre Botero.....	209
Fuentes inéditas	
Catálogos de exposiciones	
Artículos de revista y prensa	
Material Audiovisual	
Monografías	
II. Otras Fuentes Bibliográficas.....	224
ANEXOS	
I. La Donación de Arte: Medellín y Bogotá.....	232
II. El tema de la violencia como denuncia social:	
Colombia y Abu Ghraib.....	248
III. Recorrido visual de la producción pictórica de	
Fernando Botero (consultar DVD).....	260
LISTA DE ILUSTRACIONES.....	261

## AGRADECIMIENTOS

Esta tesis es el fruto de la suma de inestimables esfuerzos, pues, a lo largo de su desarrollo, han sido muchas las personas que, de manera incondicional, me han brindado su apoyo, orientación y confianza. Después de una prolongada andadura, culminar ahora este anhelo ha sido posible gracias a mi directora de tesis Carmen Bonell, una persona íntegra que ha cultivado en mí los valores de la constancia, responsabilidad y búsqueda, junto a un profundo deseo de excelencia; a mi codirector Carlos Arturo Fernández, quien me abrió las puertas de su saber de manera sencilla y plena, facilitándome profundizar en el conocimiento no ortodoxo de Fernando Botero, brindándome la oportunidad de hacer posible mi interés por investigar sobre el realismo mágico, gracias a la relación académica con especialistas del tema, en la cuna del movimiento literario y artístico, Florencia; a Josep María Montaner, profesor del Departament de Composició Arquitectònica en la ETSAB, quien apoyando mi esfuerzo, apostó por este proyecto; a Pere Hereu Payet, responsable del programa de Doctorado que he realizado, por apoyarme en mi decisión de investigar en Italia y darme alas para hacer realidad un sueño.

Mi experiencia en Italia ha sido del todo gratificante, gracias a la constante ayuda de Martha Canfield, directora del Dipartimento di Lingue e Letterature Neolatine della Università degli Studi di Firenze, quien me permitió entrar en el maravilloso mundo de la literatura latinoamericana, y particularmente en la colombiana, a través de su intensa y personal entrega a ellas; de Mario Sartor, director del Centro Internazionale Alti Studi Latino-Americani, CIASLA, y profesor del Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali della Università degli Studi di Udine, transmitiéndome su entusiasmo por el arte latinoamericano a través de su dedicación y continua búsqueda, llevando a la luz valores artísticos latinoamericanos desconocidos en el ámbito internacional; de las doctoras Silvia Lafuente y Claudia Cortés, profesoras de la Facoltà di Lettere e Filosofia della Università degli Studi di Firenze quienes, durante mi tiempo de investigación en Italia, me brindaron su apoyo y orientación, al igual que los medios necesarios para hacer de mi estadía en Florencia una etapa enteramente productiva; de Miguel Fabruccini, quien me hizo partícipe de su interesante visión como artista; del profesor Gehrard Wolf, director del Kunsthistorisches institut en Florencia, quien gracias a la presentación del profesor Sartor, puso a mi alcance una de las bibliotecas de arte más valoradas en toda Italia.

En la bella y cálida ciudad de Medellín, cuna del artista, deseo agradecer la invaluable colaboración del equipo humano del Museo de Antioquia, destacando entre ellos a Pilar Velilla, entonces directora de la institución; a Carlos Velásquez, director de comunicaciones, de quien he recibido un muy importante apoyo a lo largo de mi investigación; a Alberto Sierra, curador del museo; a Beatriz Pérez, Catalina Pérez y Conrado Uribe, que formando parte

del grupo de investigadores del museo, han trabajado en profundidad la donación de Fernando Botero a la Institución, haciéndome partícipe de sus resultados; a Lida Restrepo, quien amablemente puso a mi disposición el valioso material bibliográfico, y a todo el equipo del Museo de Antioquia, que a través de sus diferentes departamentos, me ha brindado su apoyo. Asimismo se encuentran en Medellín personas cuya ayuda ha sido de gran valor: el maestro Leonel Estrada y la pintora y crítica de Arte Libre de Zulategui y Mejía, quienes, a través de diversas entrevistas y al material bibliográfico que, de su propia autoría, me proporcionaron, hicieron posible mi acceso a nuevos enfoques sobre la obra de Botero. Igualmente quiero agradecer la colaboración del arquitecto Jorge Eduardo Acevedo, por permitirme tener acceso a su excelente biblioteca, y a la familia Schnitter Castellanos, a la que doy las gracias por el apoyo y cálida acogida que me brindaron en tan bella ciudad.

Durante mis viajes a Bogotá, deseo agradecer la valiosa colaboración y asesoramiento de la maestra Beatriz González, entonces curadora del Museo Nacional de Colombia, y a su equipo de investigación; del mismo modo, a José Ignacio Roca, Jefe de la Sección de Artes Plásticas de la Biblioteca Luís Ángel Arango del Banco de la República, por permitirme el acceso al archivo de la mejor biblioteca del país; a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, y en ella al Centro de Investigaciones Estéticas, donde los historiadores Ivonne Pini y Álvaro Medina me ofrecieron interesantes pautas para desarrollar mi investigación.

Es mi deseo agradecer de manera especial a Ana Lara y María Antonia García, secretarias del Departament de Composició Arquitectònica, por su paciencia, consejo y guía en los momentos más difíciles; asimismo, a María del Mar Serra, quien desde hace años, de manera tácita, me acompaña en mi caminar; a Elena Marín y Jordi Gener, del Servei de Llengües i Terminologia de la UPC y a Angelina Navarro, de Tercer Cicle, por su valioso y paciente asesoramiento.

Deseo manifestar mi profunda gratitud a todos aquellos que con su voz de aliento fortalecieron mi espíritu asesorándome de manera incondicional, tanto intelectual como afectivamente: a la familia Miñana Blázquez, en especial a Iciar y a Estíbaliz, cuya participación en el desarrollo de mi trabajo fue realmente valiosa en cuanto a traducciones y tratamiento de imágenes; a Rosa Mary Urtasún y María Rosa Arbizu, religiosas del Sagrado Corazón, quienes a través del profundo amor hacia Frasquita han tenido a bien prolongarlo a ésta, su hija adoptiva; igualmente a Gemma Mestre Rigau y Mary Paz Téllez, Franciscanas Misioneras de María, en Pamplona, España y a Sor Ángela Gómez, Lisa Gordigiani y Patricia D'Arata, en la Comunidad de Florencia, Italia.

De manera muy personal rindo homenaje con mi trabajo a tres seres especiales que de una u otra manera me han brindado su apoyo y guía, y que hoy físicamente no me acompañan, Julio Manuel González, Frasquita Chacón y Narcís Irizar.



Por último, pero no menos importante, quiero manifestar mi agradecimiento a María José Garde, por su infinita comprensión y su amistad incondicional; a Claudia Campos, por su ecuanimidad y sabiduría; y a mi inseparable compañera, Luna, por su inagotable capacidad de infundirme paz.

Ha sido un prolongado caminar, por momentos ciego e incierto, en que la luz cálida del amor de mi madre y hermanos, unida a un sentimiento de fe y esperanza, me mantuvo firme para continuar. A ellos se une la presencia de Juan Manuel Miñana, faro de mi vida, cuyo ilimitado apoyo ha hecho de mi sueño una realidad. Con todos y cada uno deseo compartir la alegría de saberlos de una u otra manera en mi vida.

## INTRODUCCIÓN

La presente investigación es, en esencia, el resultado de una apuesta por Colombia. No solamente mía, sino de todas aquellas personas que, venciendo las barreras de lo ortodoxo y convencional, han brindado la posibilidad de tender un puente con *lo otro*: Latinoamérica, vista desde el mundo pictórico de Botero.

La idea primera nace de un profundo deseo por ofrecer una visión de Colombia, pero esta vez a través de los ojos del arte. A este anhelo se une el propósito de poner de manifiesto la presencia del realismo mágico como una parte vital de la *colombianidad*. Por medio de él se hace patente la búsqueda de nuestra propia realidad a través de la naturaleza, el mito y la historia, elementos de los que nos valemos para establecer unas señas de identidad que nos muestren ante el mundo como grupo cultural. El realismo mágico que se nos revela en el imaginario boteriano y que se revive en la contemplación de cada una de sus obras, nos devuelve a la esencia misma de Colombia.

Trabajando, Botero olvida la pequeñez del papel, puesto que surge en él la enormidad del universo<sup>1</sup>.

La tesis se centra en la etapa pictórica del artista colombiano Fernando Botero, en el periodo comprendido entre 1950 y 1990, tiempo durante el cual su búsqueda plástica se consolida de manera decisiva. Dicho periodo ha sido organizado cronológicamente en siete etapas que muestran la evolución formal y conceptual de su pintura, sus influencias, sus inquietudes y la manera como se fue consolidando su estilo.

La finalidad de tal empresa es brindar un abanico de diversas posibilidades perceptivas, propiciando así *otro* acercamiento a la experiencia estética del artista colombiano, a quien no pocas veces se ha limitado expresivamente como “el pintor de Gordas”; y, simultáneamente, manifestar que a través del realismo mágico que impregna sus obras, Botero muestra la esencia de Colombia. Esta investigación ha constituido una búsqueda apasionante de las raíces de su imaginario colombiano.

En el desarrollo de la investigación, se presenta inicialmente una contextualización del arte latinoamericano dentro del ámbito internacional, para ubicar en ella el arte colombiano. Un seguimiento por la vida del artista, desde sus primeros pasos en el arte hasta la actualidad, nos pone en antecedentes sobre las particularidades que marcaron su experiencia estética.

---

<sup>1</sup> Gilbert Lascault, *Botero. La pintura. Elogio de las esferas, de la carne, de la pintura y de muchas cosas más*, Madrid, Lerner & Lerner, 1992, p. 75.

Posteriormente se resaltan los acontecimientos primordiales que fueron acentuando y definiendo lo que conocemos como Boteroformismo, y la aplicación de éste en cada una de las diferentes temáticas que han distinguido la producción del artista. A continuación se explora en el trasfondo formal y filosófico del mundo esférico de Botero, intentando con ello un acercamiento más profundo a su obra.

A lo largo de este proceso de búsqueda se va observando la importancia del mito, de esa realidad mágica en el acontecer latinoamericano que motiva la presente investigación y sobre la cual gira la premisa base: el realismo mágico colombiano, reflejado en el imaginario boteriano.

Se indaga en los orígenes de lo real-maravilloso-americano planteado por Carpentier, a fin de comprender las raíces de un arte y una literatura que han dado a conocer este continente al mundo. Un paralelismo con el escritor colombiano Gabriel García Márquez amplía la comprensión de la idiosincrasia de un país en el que muchos otros se sienten reflejados. La creación de dos imaginarios como *Macondo* y *Botería* nos acercan a una cotidianidad que, en sus manos, se convierte en arte.

Finalmente, se anexan a la investigación los dos acontecimientos recientes de mayor relevancia en la vida artística de Botero: la donación, tanto de su colección particular como de obras de su propia autoría, a los museos de Bogotá y Medellín, en el año 2000, y la incorporación en sus temáticas de obras en las que realiza una denuncia de la violencia, enfatizando los casos de Colombia (2000-2004) y Abu Ghraib (2005). Se concluye con la presentación en imágenes de una selección de la obra pictórica del artista colombiano.

## Etapas de la investigación

### 1. VIAJE A COLOMBIA EN 1998

Las diferentes etapas que dieron forma a esta investigación tuvieron su inicio en la primavera de 1998 con el viaje a Bogotá, el cual tenía como principal finalidad establecer contacto directo con estudiosos de la obra de Botero. Tuve la valiosa colaboración del Museo Nacional de Colombia, institución que ha vivido muy de cerca la trayectoria del artista. Su entonces curadora, la maestra Beatriz González, puso a mi disposición su archivo personal sobre la evolución plástica de Fernando Botero, posibilitándome el acceso a las investigaciones y documentación de la biblioteca del museo.

Simultáneamente establecí contactos con el Departamento Cultural de la Biblioteca Luís Ángel Arango del Banco de la República, -entidad que en ese año acepta hacerse cargo de la donación Botero-, pudiendo beneficiarme de un material bibliográfico de incalculable valor.

Mantuve entrevistas con historiadores y críticos del arte como Ivonne Pini, Álvaro Medina y Eduardo Serrano, quienes me dieron su visión personal sobre el artista, indicándome puntos esenciales a tener en cuenta en mi investigación.

El equipo de profesores del Centro de Investigaciones Estéticas de la Facultad de Arquitectura y Bellas Artes de la Universidad Nacional, con sede en Bogotá, en la cual me gradué como arquitecta, me facilitó la investigación de un muy valioso material bibliográfico.

## **2. VIAJE A MADRID EN 2000.** EXPOSICIÓN “DE COROT A BARCELÓ”, COLECCIÓN FERNANDO BOTERO

Las obras que componen la colección privada que el artista colombiano donó a Bogotá, fueron exhibidas al público desde el mes de mayo hasta el mes de julio del año 2000, en la Sala de Exposiciones de la Fundación Santander Central Hispano de Madrid. Esta exposición comprendía una muestra de la evolución en la pintura y la escultura modernas, con piezas de muy alto nivel, en las que se equilibran el arte europeo, el norteamericano y el latinoamericano, dándose una idea de lo que ha sido el arte internacional desde los impresionistas hasta nuestros días. Como toda colección personal, denota el gusto particular de quien la ha reunido, acercándonos de alguna manera al conocimiento de sus intereses plásticos.

## **3. VIAJE A BOGOTÁ EN 2003.** MUSEO BOTERO

Bajo la tutela del Banco de la República, el museo Botero se abrió al público en noviembre del año 2000. Era imprescindible para mí tener el contacto directo con las obras del artista colombiano y conocer personalmente lo que se considera como el mayor regalo de un artista al país. Una de las características que más impactan en la obra de Botero es, además de su volumetría, monumentalidad y riqueza cromática, la dimensión de sus cuadros. El apreciar directamente la obra, tanto pictórica como escultórica de Botero, es cambiar inmediatamente de escala y sentirse fascinado por ella.

## **4. VIAJE A MEDELLIN EN 2004.** MUSEO DE ANTIOQUIA Y RUEDA DE PRENSA CON FERNANDO BOTERO CON MOTIVO DE UNA NUEVA DONACIÓN PICTÓRICA A MEDELLIN

En la primavera del año 2004 tuve la oportunidad de viajar a “la ciudad de la eterna primavera”, Medellín, cuna del artista. Coincidían varios acontecimientos que podrían enriquecer mi búsqueda: en primera instancia, la donación internacional y de propia autoría que Botero había entregado en octubre del 2000 al Museo de Antioquia; en segundo término, una nueva donación de pintura internacional que, en mayo del 2004, traía a Botero

nuevamente a su ciudad natal, lo que haría posible poderlo conocer personalmente.

En esta ocasión fue Pilar Velilla, entonces directora del Museo de Antioquia, y Carlos Velásquez, director de comunicaciones, quienes guiaron mi búsqueda y me apoyaron incondicionalmente. Me pusieron en contacto con grandes conocedores de la obra tanto pictórica como escultórica de Fernando Botero, con los cuales pude concertar entrevistas que me aportaron nuevas luces en mi investigación. Entre ellos están el profesor Carlos Arturo Fernández, quien desde entonces se convirtió en faro de mi tesis, la artista y crítica de arte Libe de Zulategui, el maestro Leonel Estrada y Alberto Sierra, curador del Museo de Antioquia. El equipo investigador del Museo me proporcionó material documental por ellos realizado, y mantuvo su apoyo y asesoría a todo lo largo del desarrollo de mi tesis. El material bibliográfico y audiovisual con que cuenta la biblioteca del museo fue puesto a mi total disposición.

La rueda de prensa organizada por el Museo de Antioquia me permitió conocer aspectos del artista que ni a través de sus obras ni de los libros se pueden obtener, y que sentaban mis bases en terreno firme para iniciar la redacción de la tesis.

#### **5. VISITA AL MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA, EN BOGOTÁ EN 2004. DONACIÓN DE LA SERIE PICTÓRICA “LA VIOLENCIA EN COLOMBIA”**

En el verano del 2004 fue expuesta por vez primera la serie “La violencia en Colombia”, en el Museo Nacional de Colombia, en la ciudad de Bogotá. Estas obras manifestaban un aspecto hasta ahora desconocido en la trayectoria de Fernando Botero; un profundo dolor es transmitido a través de sus figuras, que dejan de ser plásticas para convertirse en protagonistas de una cruel realidad. Una amplia sala contiene las ahora dolorosas pinturas de Botero, que logran transmitir al observador una llamada a la conciencia a través de la puesta en escena de una realidad a la que el colombiano, lamentablemente, parece haberse acostumbrado.

A esta exposición se unió una sugestiva conferencia de la maestra Beatriz González que, bajo el título *Botero antes de Botero*, me dio a conocer realidades pictóricas de las etapas tempranas del artista, poniéndome así de manifiesto su inquietante búsqueda.

#### **6. VIAJE A ITALIA EN 2006. PROFUNDIZACION EN LAS RAICES DEL REALISMO MAGICO EN FERNANDO BOTERO Y GABRIEL GARCIA MÁRQUEZ**

Mi profundo interés en el *realismo mágico*, considerándolo como la búsqueda de la propia realidad a través de la naturaleza, el mito y la historia,

elementos de los que nos valemos para establecer una manifestación que nos identifique como grupo cultural, me llevó a investigar los orígenes del movimiento artístico y literario. Visité Florencia, cuna del realismo mágico y me dediqué a profundizar en sus fuentes. Entré en contacto con estudiosos de Gabriel García Márquez y de Fernando Botero para poder, sobre bases verídicas y comprobables, establecer a través de estos dos creadores una imagen de la realidad latinoamericana. Con el transcurrir de los meses, Colombia se me iba haciendo cada vez más clara y evidente a través de sus obras.

Durante mi estancia en Italia, pude entrar en contacto con expertos en arte y literatura latinoamericana que me orientaron el camino a seguir. Entre ellos nombraré a los catedráticos Mario Sartor, presidente del Centro Internazionale Alti Studi Latino Americani –CIASLA- y profesor en el Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali della Università degli Studi di Udine, y la catedrática Martha L. Canfield, en el Dipartimento di Lingue e Letterature Neolatine de la Università degli Studi di Firenze, al igual que las profesoras Silvia Lafuente y Claudia Cortés.

Del mismo modo, a lo largo de mi estancia en Florencia pude investigar en el Kunsthistorisches Institut, considerado como una de las mejores bibliotecas de arte en Italia.

Quise de alguna manera hacer un seguimiento a la trayectoria del entonces joven Botero y recorrí cada lugar de la monumental ciudad de Florencia. La Piazza della Signoria y el Piazzale degli Uffizi, que acogieron las esculturas de Botero en 1999. Contemplé obras que fueron parte de su más valiosa inspiración, como la *Batalla de San Romano*, de Paolo Ucello, los retratos de los duques de Urbino, *Federico di Montefeltro e Battista Sforza*, de Piero della Francesca, *León X entre dos cardenales*, de Rafael. Éstas, entre muchas otras obras de maestría sin igual, estuvieron a mi alcance durante las visitas que realicé a la Galleria degli Uffizi, que goza de tener una de las colecciones de arte más ricas e interesantes del mundo.

Igualmente tuve la oportunidad de conocer los frescos de Andrea Mantegna, y durante largo tiempo contemplar la *Camera degli sposi*, en el Palazzo Ducale de Mantua, disfrute que con el tiempo se está convirtiendo en privilegio de unos pocos. Visité la iglesia de San Francesco, en Arezzo, que guarda los frescos de la Leyenda de la Veracruz, en la capilla Bacci, de la cual forma parte la bellísima obra *Encuentro de la Reina de Saba con el Rey Salomón*, recordando entonces que con ella, Botero se introduce en la pintura del Renacimiento a través de Piero della Francesca. Recorrí Fiesole y pude deleitarme con la hermosa vista que desde allí se tiene de Florencia, trayendo a la memoria entonces las tempranas acuarelas de Botero, inspiradas muchas de ellas en estos paisajes que conoció durante su experiencia europea, entre los años 1953 y 1954.

Me desplazé a Pietrasanta, pequeña y entrañable ciudad de la Toscana italiana, lugar donde Botero trabaja en sus escultura durante la época estival. Allí pude reconocer a *El guerrero Romano* en la Piazza Matteotti, al igual que los bocetos en yeso de *Adán y Eva* que se encuentran exhibidos en el Museo dei Bozzetti, institución que gentilmente puso a mi disposición su material bibliográfico. También tuve la oportunidad de conocer la iglesia de la Misericordia, ubicada en una de las más antiguas y conocidas vías de la ciudad, la vía Mazzini. En esta pequeña iglesia se encuentran *La puerta del paraíso* y *La puerta del infierno*, dos frescos que Botero realiza en 1993, empleando para ello la técnica utilizada por sus modelos del Renacimiento italiano.

Ese confluir de conocimientos, de sensibilidades, de intensidades, que me produjo la convergencia del arte europeo visto con ojos latinoamericanos, alcanza en mi interior una valoración ilimitada de lo que puede significar establecer el tan anhelado puente cultural entre los dos mundos: la invaluable experiencia europea, unida a la ilimitada capacidad creativa latinoamericana.

Dado que los cimientos de esta investigación están fundamentados en la producción pictórica de Fernando Botero entre los años 1950 y 1990, me fue imprescindible realizar el estudio de la bibliografía primera, fuente documental de toda publicación posterior sobre su obra, e imprescindible para conocer los primeros pasos del maestro en el campo del arte. El acercamiento a su verdadera trayectoria, cuando aún su estilo se estaba consolidando, brinda una perspectiva más clara sobre la totalidad del hecho pictórico en Fernando Botero. Como es natural, se ha revisado el valioso material documental más reciente, que incluye entrevistas realizadas al artista, en las que nos descubre sensaciones y experiencias de su vida artística y personal. El ir acompañando mi estudio de las monografías que marcaron su trayectoria desde el inicio de su carrera, se convirtió en objetivo preferente.

Como un caracol con la casa a cuestas, todo el material de la investigación me seguía ciudad tras ciudad y diría, sin exagerar, que continente tras continente. Kilos de sabiduría impresos en papel me acompañaban en mi búsqueda. El volumen iba creciendo como las figuras de Botero. Recuerdo con cierta ironía el comentario de una doctora en urbanismo al comienzo de mi investigación: “no encontrarás nada de bibliografía para desarrollar tu tesis”. Hoy por hoy, respeto su consideración y la comprendo, pues se movía en un campo muy distante del mío. Mi bibliografía aumentaba con los meses y se convertía para mí en un reto el poder extraer lo esencial de tanta documentación. Para lo cual opté por pensar pragmáticamente, algo difícil cuando uno se involucra de manera tan personal. Entonces, una pregunta y un deseo marcaron el paso a seguir: realmente, si yo fuera un desconocedor en esta materia, ¿cómo me gustaría que me guiaran para llegar a conocer y comprender mejor la obra y la personalidad de Fernando Botero?. Dar respuesta a esta sencilla pero esencial pregunta estructuró el planteamiento de mi investigación. Profundizar sobre una personalidad a quien los comentarios, en algunas ocasiones, no han hecho justicia ni en lo referente a su obra ni a su

persona, siendo uno de los pocos artistas vivos que tiene un amplio reconocimiento artístico internacional.

La entrevista con el maestro Fernando Botero, planeada ya desde meses atrás gracias al apoyo del Museo de Antioquia de Medellín, ha tenido que ser postergada, mas no por ello dejada en el olvido. Confío que en un futuro no lejano pueda realizarla, para contrastar los cuestionamientos que surgieron a lo largo de la investigación de esta tesis, que, ciertamente, ha resultado ser un reto apasionante.

Toda esta trayectoria, esta búsqueda que iniciaba varios años atrás, hizo que experimentara el concepto de arte del que habla Proust, cuando hace referencia a que la grandeza del arte verdadero está en volver a encontrar, en captar de nuevo, en hacernos conocer esa realidad de la que tan alejados vivimos, y de la que tanto nos distanciamos a medida que se va haciendo más sólido y más denso el conocimiento convencional por el que la sustituimos. Pero esa realidad es la vida misma, la única realmente vivida, la de cada instante en todos los hombres.

Rompiendo las barreras del espacio y del tiempo, el pasado y el presente confluyen y se manifiestan en la obra de Fernando Botero, transportándonos a través de las sensaciones y del recuerdo que involuntariamente nos inunda, a la Colombia esencial de la que hace tanto tiempo nos encontramos distanciados; y al hacerlo, nos remonta a la esencia de nosotros mismos como colombianos. Es entonces cuando Latinoamérica, y particularmente Colombia, entran a formar parte del gran universo del arte vivo.

Reconocerme a través y en las obras de creadores como Fernando Botero, que nos remiten a la esencia de las cosas, rescatando la magia de lo cotidiano y comunicándola al mundo, ha sido una experiencia real-maravillosa.



## 1. PANORAMA DEL ARTE COLOMBIANO EN EL ÁMBITO ARTÍSTICO INTERNACIONAL

Es importante, o cuando menos interesante, el cuestionarnos hasta dónde el término “Colombia” sugiere una idea clara en nuestro interior o si, desafortunadamente, lo único que viene a la memoria es: país tercermundista, narcotráfico, guerrilla... y, sin ahondar en más detalles, una persona versada en arte podría considerarlo como lugar con pocas posibilidades artísticas, dado el continuo sometimiento sufrido por sus gentes a causa de injusticias históricas y actuales y en donde, tal vez, lo sublime del arte no podría manifestarse al carecer de un entorno idóneo.

Este cuestionamiento no es baladí, ya que será el conocimiento de una realidad *mágica* en este país latinoamericano lo que nos permitirá comprender mejor la producción artística de Fernando Botero. Se ha de tener claro que el basarse en la realidad no implica plasmarla fielmente sino apoyarse en ella, para que de manera simbólica represente lo que en el fondo se siente y se percibe, logrando con esto identificar grupos culturales a través de diversas manifestaciones del arte, sin por ello convertirse en representaciones costumbristas o folklóricas de los mismos.

Acercarnos al conocimiento de la idiosincrasia Colombiana es empezar a comprender la obra de Botero, pues es Colombia misma la esencia de su arte, aquello que de manera muy particular nos plasma y nos da a conocer. Es a través de colombianos como Fernando Botero, García Márquez y Álvaro Mutis entre otros, que encontraron en *EL DORADO* su más fascinante musa, cómo este país de riquezas incalculables se ha dado a conocer de una manera digna a la humanidad.

Ahora bien, resulta fundamental aclarar qué es Colombia, cómo son sus gentes, su medio natural, sus costumbres. Cuando planeamos un viaje, nos es imprescindible tener un conocimiento mínimo sobre el lugar que vamos a visitar; en esta ocasión nos sucede lo mismo. Empaparnos de lo que es Colombia es entender qué Colombias nos da a conocer Botero a través de su pintura.

Trataremos de acercarnos a ese realismo mágico que ha marcado la diferencia de este particular país. Su esencia, su exuberante belleza, su naturaleza desbordante, rica en especies y cromatismos, donde el color y la luz, la ingenuidad y la ignorancia, la felicidad y el dolor conviven de manera simultánea, sin dar mayor explicación que el ser y el estar en un medio que pocos podrían imaginar que existe.

Sería esencial poder re-conocer cómo es el colombiano. El colombiano es un ser producto de multiplicidades. La mezcla de razas durante su conquista y

colonización hizo de este mestizaje fuente de riqueza en variedad, colorido, sonidos, gustos y costumbres; todo ello fruto del unísono latir de las creencias de antecesores indígenas, africanos y europeos. Es por esto que la diversidad hace de la cultura colombiana la fuente primordial de inspiración para la imaginación, donde las cosas más increíbles pueden ser posibles. De ahí que se pueda afirmar que el colombiano encuentra en ella su espejo inmediato y es en ésta donde el saber popular, transmitido por generaciones, convierte la realidad cotidiana en leyenda y la leyenda en mito; en un mito que engloba a toda la vasta América Latina, un continente mestizo dentro de un solo territorio nacional, en donde lo inverosímil puede ser posible y en donde el acontecer cotidiano se convierte en arte. Testimonio de ello son las manifestaciones artísticas de quienes encontraron su identidad en la diferencia que les brindaba su diversidad; identidad que han alcanzado a través de la literatura o del arte y que perdurará en la memoria de los tiempos.

Como sostiene el crítico e historiador de arte, Edward Lucie-Smith refiriéndose al arte latinoamericano del S. XX:

En la actualidad se está empezando a reconocer que precisamente es esta hibridación la que representa uno de los valores del arte latinoamericano y que se encuentra en las raíces de su vitalidad, originalidad y constante poder de asombro. También se está empezando a comprender que las artes visuales latinoamericanas están más estrechamente relacionadas con su entorno social y político que sus equivalentes europeas y norteamericanas<sup>1</sup>.

Otro de los aspectos por destacar en el individuo colombiano es la exageración. Es a través de ella como algunos artistas han podido transmitir realidades cotidianas que rozan el surrealismo; es la imaginación sin límites, el eje en torno al cual la cruda realidad se sumerge en un universo mítico y colectivo, donde se desdibujan las fronteras entre la realidad y la ficción. Botero y García Márquez nos brindan un pase de bienvenida a través de lienzos desbordantes y delirantes novelas, a ese mundo que es Colombia. Algunos estudiosos del arte y la literatura como Mario Vargas Llosa, Álvaro Mutis, José Manuel Caballero Bonald, entre otros, han considerado que la obra de éstos dos colombianos constituye el reflejo de su país de origen, ya que es el recuerdo nostálgico que perdura en aquel que desde joven se encuentra haciendo patria en el extranjero, a quien la fuerza de la memoria trae a cada momento el instante vivido para ser plasmado en el lienzo y en el papel, haciéndolo presente y permanente a pesar de la distancia, no sólo para ellos, sino para todo aquel que quiera hacerse copartípe como observador o lector.

Cada uno de estos creadores construye “un mundo” plástico o literario: *Botería* y *Macondo*, en donde las reglas de juego son producto de la creatividad y del virtuosismo al recrear la realidad a través de la imaginación. Bien podemos considerarlo virtuosismo, porque logran imprimirle tal naturalidad y credibilidad a sus narraciones, ya sean escritas o pintadas, que los mismos

---

<sup>1</sup> Edward Lucie-Smith, *Arte Latinoamericano del siglo XX* (1993), Barcelona, Ediciones Destino, S.A. 1994, p. 7. Traducción de Hugo Marini.

colombianos se re-conocen en ellas. Ninguna historia es totalmente real ni totalmente falsa; existió en un tiempo fuera del tiempo, y fue protagonizada por personajes y escenas que ya no existen y que, sin embargo, viven en el diario latir del colombiano.

Por otra parte, al igual que la exageración, la repetición ocupa un lugar importante en la idiosincrasia colombiana. Se ha dicho que el hombre aprende basándose en la repetición; repetir algo hasta lograr grabarlo en la memoria, para eternizar el momento. La memoria colectiva está constituida de repeticiones que sustentan estos mundos artísticos y literarios que reflejan las incongruencias, simplicidades, sentimientos, emociones encontradas y anhelos de felicidad y armonía, en un medio natural paradisíaco amordazado por unos pocos.

La naturaleza exuberante, el amor, la sensualidad, la política y los estamentos del poder son temas que dan forma a la historia colombiana, y en una mezcla mágica de imaginación, experiencias personales y realidad de la nación, dan origen a la literatura, el arte y la música nacionales.

Todo país goza de una identidad colectiva con la cual se identifica ante el mundo. Es una necesidad innata el sentirnos identificados como grupo cultural, pertenecientes a un lugar definido; pero no para todos esto se presenta con tal obviedad; países en vías de desarrollo como Colombia han luchado por tener un lugar social, económico, cultural y artístico ante el desconocimiento del mundo. Por tal razón, se hace pertinente contextualizar el arte colombiano dentro del arte latinoamericano y éste a su vez, dentro del arte internacional.

Para contextualizar el arte latinoamericano en el mundo, debemos tener presente que el estudio de la historia del arte tradicional generó una posición eurocentrista frente al arte en general; posición ésta que influyó en los investigadores, quienes al revisar la historia definieron dos parámetros de análisis: el que se encuentra en el centro y el que se encuentra en la periferia.

Hasta la segunda guerra mundial este centro lo conformaban los países europeos occidentales, teniendo como referencia París. Más tarde, a finales de los años treinta, la fuerte emigración de intelectuales hacia los Estados Unidos hizo de Nueva York el nuevo centro de la producción artística. Todos los demás territorios como Asia, África, América Latina, e incluso países cercanos al centro pero no tan importantes culturalmente, fueron relegados a la periferia.

Por dicha razón, el estudio del arte de países como Colombia requiere en primera instancia de su ubicación geográfica y de la relación con el arte latinoamericano. Afortunadamente, en las últimas décadas del siglo XX se comenzó a estudiar el arte universal sin restricciones geográficas ni temporales, pretendiendo con ello mirar toda producción del arte en general. Esto hizo que muchos periodos dentro de la historia no coincidieran de una región a otra, consecuencia evidente en el caso de la modernidad.

La llegada de la modernidad corresponde en el arte europeo a los últimos años del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, mientras que en América Latina llegaría a partir de los años 1920-1930. Esta época, caracterizada por los avances tecnológicos, sociales y económicos, permitió que el artista y el arte jugaran un papel diferente en la sociedad y que se cuestionaran los modelos plásticos hasta entonces empleados. Hubo varios artistas en diferentes países latinoamericanos que permitieron esta ruptura con las formas artísticas tradicionales; citaremos a Andrés de Santamaría (1860-1945) en Colombia, Pedro Figari (1861-1938) y Joaquín Torres García (1874-1949) en Uruguay, Armando Reverón (1889-1954) en Venezuela y los muralistas mexicanos Diego Rivera (1886-1957), David Alfaro Siqueiros (1896-1974) y José Clemente Orozco (1883-1949). Todos ellos fueron responsables de un cambio sustancial en la plástica de su país.

Los artistas latinoamericanos, dadas las características que su mestizaje les aportaba, manifestaron en sus obras la incorporación de elementos provenientes del sincretismo cultural, de aspectos vanguardistas formales y técnicos y de elementos propios de la cultura de su país de origen. Una mezcla cuyo objetivo último sería la producción de una obra original, trascendiendo los límites de cualquier movimiento y posicionándolos como artistas ante el mundo, rompiendo con una tradición y generando una verdadera obra universal.

Para los estudiosos del arte se hizo entonces necesario clasificar la extensa Latinoamérica. Uno de los críticos de arte con mayor resonancia a nivel latinoamericano fue la argentina Marta Traba (1930-1983), formada en París y residente en Bogotá desde 1954, ciudad donde encuentra una cultura estancada dentro de un medio tradicionalista, marcado por un sistema de oficialismo intelectual que rendía culto a la oratoria periodística, a la hipocresía religiosa y al acrisolamiento de una lengua del pasado. Traba clasificó los países en abiertos o cerrados según su grado de permeabilidad a las influencias extranjeras, especialmente europeas; consideró abiertos a Venezuela y Argentina, y cerrados a Perú, Bolivia, Paraguay y Ecuador, por su singularidad de vivir de cara al océano pacífico. Otra de las clasificaciones realizadas se basó en el grado de influencia indígena manifestada en las obras de los artistas; algunos se inclinaban por la búsqueda de sus raíces, mientras que otros consideraban posible expresar sus orígenes a través de ideas europeas. Esta ambivalencia por parte del arte latinoamericano con relación a la modernidad europea generó aceptación en algunos casos, y rechazo por parte de aquellos que defendían las tradiciones nativas.

Los comienzos formales de la modernidad en Latinoamérica fueron marcados por acontecimientos que unieron la vanguardia literaria con la pintura y la escultura, despertando en los artistas un compromiso socio político. Si bien Latinoamérica se había mantenido al margen de la primera guerra mundial, el final de ésta marca en el nuevo mundo un periodo de inicios; inicios en los cuales estaría comprometida por vez primera una nueva manera de pensar, que produciría acontecimientos artísticos de envergadura a partir de 1920. Entre tales sucesos podemos destacar La semana de arte moderna en Sao

Paulo en 1922, donde confluían música, poesía, literatura y arte, confrontando al público burgués y afirmando un nuevo nacionalismo cultural. Otro vital evento fue la fundación en Buenos Aires, en el año 1924, de la revista artística y literaria *Martín Fierro*, en la que los intelectuales inquietos encontraron un punto de partida para hacer tambalear la cultura europea, insegura de sus propios valores y sin embargo, impuesta por la inmensa población inmigrante que ahora dominaba el país argentino. También se debe mencionar la revuelta contra la Academia de San Alejandro, en Cuba en 1927, que coincidió con la primera exposición de arte nuevo.

La influencia de movimientos artísticos europeos se empezó a hacer evidente de manera notoria con el postimpresionista Paul Gauguin, cuyo estilo se vio de alguna manera reflejado en la creación del muralismo mexicano (1920-1930). Fue el primer movimiento artístico con resonancia internacional que reflejó compromiso social y una búsqueda de identidad nacional y cultural<sup>2</sup>. No obstante, se ha de tener en cuenta que si bien los murales a gran escala para algunos marcaron raíces precolombinas, hemos de reconocer que éstos encuentran equivalentes mucho más precisos en pinturas realizadas durante siglos en Europa, como lo es la pintura al fresco del Renacimiento italiano. No en vano, Diego Rivera estudia la obra de Piero Della Francesca antes de regresar a México, al igual que lo hace años más tarde Fernando Botero.

Otro de los hechos suscitados por la modernidad en Latinoamérica, fue el liberar a los pintores y escultores del uso de temas específicos y reconocibles por el público. De igual manera, puso de manifiesto la creciente intolerancia hacia todo tipo de límite técnico y de formato, rompiendo con la idea tradicional de pintura y escultura, al mismo tiempo que acababa con la división entre Bellas Artes y artesanía. La fusión entre lo primitivo y lo moderno, fue uno de los aspectos distintivos entre la modernidad latinoamericana y la europea.

A partir de ésta época, todos los movimientos artísticos europeos, desde el impresionismo y el simbolismo, tuvieron repercusión en América del Sur. En algunos casos, varios de estos estilos fueron mezclados, aún siendo incompatibles; tal actitud se convirtió en característica típica de la modernidad latinoamericana, que se permeabilizó ante toda influencia extranjera para, una vez digerida, convertirla en algo nuevo a través del aporte cultural y personal del artista.

Cada uno de los pioneros de la modernidad latinoamericana, en mayor o menor medida, fueron influenciados por lo que sucedía en Europa. En Colombia, particularmente, se puede citar el caso de Andrés de Santa María (1860-1945), que vivió y trabajó en Europa la mayor parte de su vida, actitud que motivó a algunos de sus compatriotas a traspasar las fronteras y buscar el éxito internacional. Santa María, aún desenvolviéndose en un entorno europeo, manifestó un exotismo irrefrenable y una exhuberancia que iba más allá de las exigencias del tema, como si el recuerdo de sus orígenes se manifestara

---

<sup>2</sup> Ibid., p. 13.

incluso de manera inconsciente<sup>3</sup>. Él se convirtió en modelo para muchos artistas latinoamericanos que han encontrado en el exilio su lugar de formación y consolidación artística y literaria.

Durante el periodo comprendido entre 1930 y 1950, muchos artistas latinoamericanos, ya fuera por la inestabilidad política o por inquietudes artísticas, marcharon a Europa y a Estados Unidos. Sin embargo, algunos encontraron preocupante la dependencia cultural europea y decidieron analizar con mayor atención el arte precolombino. El pintor cubano Wifredo Lam (1902-1982), y el chileno Roberto Matta (1911), desempeñaron un papel decisivo en la creación de la idea de que el arte latinoamericano del siglo XX era en esencia surrealista. Dicho concepto fue de algún modo apoyado por el realismo mágico que había empezado a tener fuerza en el campo de la literatura con Alejo Carpentier, Asturias y Uslar Pietri, y que posteriormente fue acogido con fuerza por escritores como el colombiano Gabriel García Márquez. Los surrealistas latinoamericanos fueron por una parte exiliados que se adherían a dicho movimiento en París, o emigrados europeos que se habían trasladado a países latinoamericanos, especialmente a México y a Argentina a finales de la década de los treinta y comienzos de los años cuarenta, debido a la situación política que se vivía en algunos países.

Un aspecto destacable en la modernidad latinoamericana fue la notoria presencia de algunas mujeres en el campo artístico, paradójicamente frente al machismo que ha caracterizado a América Latina. Los casos más destacados se dieron principalmente en México y en Brasil. En el primero de ellos recordamos a Frida Kahlo (1907-1954) y a María Izquierdo (1902-1955), cuyos compañeros sentimentales eran Diego Rivera y Rufino Tamayo respectivamente, particularidad ésta que hizo infravalorar su trabajo por parte de la crítica y del público en general. En Brasil destaca de manera excepcional Tarsila do Amaral (1886-1973), considerada como la artista que mejor manifestó la expresión nacionalista en un estilo moderno.

Las décadas de los años cincuenta y sesenta marcaron un periodo polémico pero muy productivo a nivel creativo en el arte latinoamericano. La preponderancia del muralismo remitió, dando paso a las ideas modernas que ahora llenaban las mentes de las jóvenes generaciones de artistas. Ávidas de nuevos horizontes y conocedoras de las últimas tendencias del acontecer artístico internacional gracias a los libros de arte y revistas profusamente ilustradas, seguían muy de cerca los dictados de París y Nueva York.

Uno de los grandes pasos dados en esta época fue la creación de museos de arte contemporáneo. Los mismos museos nacionales empezaron a adquirir obras de arte contemporáneo para sus colecciones. En la mayoría de los casos la tendencia de las adquisiciones era nacional antes que internacional, coleccionando cada país su propio arte. Para poder suplir la necesidad de arte internacional se crearon las bienales, que constituyeron una amplia fuente de

---

<sup>3</sup> Ibid., p. 21.

información sobre arte contemporáneo, tanto para artistas como para críticos latinoamericanos.

Los más importantes agentes de cambio en las artes visuales fueron nuevas circunstancias políticas y económicas. Durante la década de los cincuenta, muchos países latinoamericanos gozaron de un periodo de prosperidad; al igual que Estados Unidos, fueron beneficiarios de la Segunda Guerra mundial. Primero expandieron sus economías para satisfacer una demanda mundial de alimento y materias primas mientras se estaba librando la guerra. Posteriormente, al finalizar ésta, continuaron proveyendo a Europa, maltrecha y debilitada. También participaron como socios importantes, aunque secundarios, en la floreciente economía estadounidense. El éxito de la exportación de materias primas animó a muchos gobiernos latinoamericanos a tratar de construir una nueva base industrial con el anhelo de lograr una economía autosuficiente. A su vez, las nuevas industrias impulsaron el crecimiento de una nueva clase media, lo que proporcionó a los artistas un mercado más amplio y con menos predisposición ideológica hacia sus obras. Pero tanta maravilla se esfumó de manera drástica, debido a los regímenes dictatoriales de los gobiernos militares impuestos en la mayoría de los países latinoamericanos. Ante tal situación los artistas no fueron indiferentes; algunos incorporaron a su obra, de manera disimulada, alusiones políticas; otros, en cambio, decidieron exilarse.

En los países donde las más abiertas formas de expresión están prohibidas, estas referencias en clave dan a los artistas una clase de importancia cultural especial, pero por supuesto completamente extraoficial<sup>4</sup>.

Frente a la situación que presentaba Latinoamérica, el país más estable políticamente continuó siendo México, estabilidad que brinda a los artistas la posibilidad de manifestarse más abiertamente. Quien va a destacar ahora será Rufino Tamayo (1899-1991), que disentía de sus contemporáneos muralistas; de ellos opinaba que, aun cuando sus obras revelaban cualidades, su enfatizado interés por un arte que fuera auténticamente mexicano los había conducido hacia lo pintoresco, alejándose de los problemas realmente plásticos<sup>5</sup>.

Tamayo emigró a los Estados Unidos incorporando en su formación múltiples y variadas fuentes. A pesar de su eclecticismo también es poderosamente individual. Este aspecto se repite en muchos de los artistas latinoamericanos que se forman en el exilio, y que marcaron su individualidad a través del particular tratamiento de alguno de los aspectos de su creación artística. En este momento, Tamayo se convirtió en punto de referencia para los jóvenes artistas descontentos con el dominio del muralismo, y que ansiaban nuevas propuestas artísticas.

---

<sup>4</sup> Ibid., p. 111.

<sup>5</sup> Ibid., p. 112.

El promotor de la ruptura que cambió el arte mexicano fue el pintor José Luís Cuevas (1934), quien contó con el invaluable apoyo de la crítica argentina Marta Traba, considerada como una poderosa promotora del arte en toda Latinoamérica. Traba hizo abiertamente manifiesto su desprecio por el muralismo mexicano, al que consideraba “un enorme absceso que ha afectado a todos nuestros países”<sup>6</sup>. Argumentaba que los artífices de la revolución mexicana, a causa de su propio deseo por democratizar las artes visuales y ponerlas al servicio de la política, no eran mejores que los reaccionarios políticos. Sugería que el arte asociado de cualquier manera a la política, debería considerarse desvalorizado y limitado. El artista debía trascender los límites de la política, entrando a un nuevo orden moral, con lo cual estaban de acuerdo Cuevas y muchos otros artistas que, ante esta circunstancia, se dieron cuenta de que lo moderno ofrecía una pluralidad de elecciones. Consecuencia de esto fue el grupo “Nueva Presencia” (1961-1963), que reflejó la ruptura de dos generaciones de artistas latinoamericanos: los asociados al indigenismo, y sus sucesores, que eran proclives a lo internacional y más libres en cuanto a estilo. Los artistas ya no se dirigieron a las masas como lo hacía el muralismo, sino que se volvieron hacia la nueva clase profesional emergente, haciendo pinturas de caballete y dibujos, en lugar de murales con significados ambiguos. Vieron a la humanidad desamparada e impotente para cambiar su propio destino, lo cual dio como resultado un arte empobrecido, bastante depresivo, que sólo impresionaba porque había llegado después de muchos años de ruidosas manifestaciones públicas.

Durante algún tiempo se dijo que Botero había copiado a Cuevas, comentario que no llegó a convertirse en afirmación. Tal vez un aspecto que podría llegar a compararlos sería el resultado que a nivel formal produjeron en la obra de Cuevas los filmes de la figura rechoncha y la elasticidad en los rasgos de *Fatty Arbuckle*. Otra posible relación surgía por las imágenes de monstruos que Cuevas realizaba. Para el pintor mexicano, estas imágenes monstruosas convalidaban su propia intención de ser un “Enfant Terrible”, mientras que en Botero nunca hubo la intención de producirlas como tales. La relación, si en algún momento existió, fue esencialmente creada por el público, que asimiló como monstruosas las figuras pintadas por Botero en aquella época, finales de la década de los cincuenta e inicio de los sesenta, periodo en el que el artista colombiano aún estaba definiendo su estilo.

En general los artistas latinoamericanos, dadas sus circunstancias, fueron y son una mezcla ecléctica de influencias. Muchos de los artistas formados en el exilio terminaron convirtiéndose en ciudadanos del mundo. En algunos casos su quehacer artístico fue dictado por la vanguardia del momento, y en otras ocasiones fueron producto de un total rechazo y oposición a lo nuevo, en aras de mantener viva la tradición. Durante esta época se negaron algunos de los principios de lo moderno y se revalorizó la herencia anterior, básicamente lo que había sido transmitido por los grandes pintores españoles del siglo XVII,

---

<sup>6</sup> Ibid. p. 15.



referencia frecuente condujo de los pintores latinoamericanos durante las décadas de los años sesenta, setenta y ochenta.

Para el arte latinoamericano fue imprescindible liberarse de la política, a la que había estado tan sometido el figurativo muralismo; la posibilidad se la brindó la abstracción geométrica. De esta manera se pudieron realizar obras de arte de vanguardia sin provocar debates públicos. A partir de 1944 se intensificó la presencia de esta nueva corriente; países como Argentina lo evidenciaron con la formación, en 1945, de dos movimientos rivales entre sí: Madí y Arte Concreto-Invención.

El renacimiento constructivista de la posguerra en Latinoamérica se manifestó tanto en Argentina como en Venezuela, dos países con estabilidad económica, lo que les permitía mirar hacia el futuro más que hacia el pasado. De igual manera que se manifestaron los constructivistas más tradicionales, aunque nunca completamente convencionales, lo hicieron los artistas relacionados con el movimiento del Arte cinético en la década de los años sesenta, muchos de los cuales tendían a tener su centro en París. De entre ellos se destacó el venezolano Rafael Soto.

Dado que el constructivismo era, por lo menos originalmente, un lenguaje artístico para ser pensado, para ser transnacional, presentó múltiples enfoques tanto en estilo como en intención artística entre los seguidores latinoamericanos. Estas nuevas manifestaciones del arte, en el caso de Colombia, país que no disfrutó de la pujanza económica de Argentina y Venezuela en los años inmediatos a la posguerra, contaron con dos importantes escultores abstractos: Edgar Negret (1920) y Eduardo Ramírez Villamizar (1923-2004); ambos con esculturas monumentales, que empiezan a ser valoradas en el escenario urbano latinoamericano. Al igual que el arte abstracto, la escultura abstracta a gran escala sólo comenzó a hacerse después de la Segunda Guerra Mundial.

Aunque el constructivismo despertó interés en Latinoamérica después de la Segunda Guerra Mundial, los artistas latinoamericanos se hallaban desfasados con respecto a lo que acontecía en Estados Unidos y Europa, donde tal movimiento ya había perdido el apoyo después de la guerra. A través del arte cinético, los latinoamericanos provocaron un renacimiento parcial de los principios constructivistas en Europa. Algunos de los experimentos realizados bajo la tutela del constructivismo, dentro de la propia Latinoamérica, fueron precursores de tendencias que no aparecieron en Nueva York, ciudad considerada como el centro de la experimentación de vanguardia hasta finales de los sesenta<sup>7</sup>.

El interés por el constructivismo no excluyó otras tendencias de posguerra en el campo latinoamericano, el cual se sentía atraído por la mayoría de los principales movimientos artísticos internacionales de la época. Sin embargo,

---

<sup>7</sup> Ibid. p. 144.

algunos como la abstracción formal tuvieron poca resonancia, a pesar de haber sido apoyados por la Bienal de Sao Paulo y por los salones Esso (1965). La difusión de estos dos eventos culturales fue fundamental para los artistas; los salones se celebraban en dieciocho países latinoamericanos a los que se convocaba todo artista menor de 40 años. Lamentablemente, la intención última de estos salones Esso fue la extensión cultural del imperialismo estadounidense, razón por la cual los artistas mexicanos reaccionaron ante esta forma de dominio, poniendo en evidencia el interés americano por abolir toda manifestación nacionalista, buscando con ello facilitar su penetración y dominio en Latinoamérica.

El movimiento expresionista, como una rebelión contra maneras de ver formuladas, combinado con un intento por convertir la obra de arte en el verdadero espejo del yo, tuvo gran acogida en el medio latinoamericano, ya que podía manifestarse en él su apasionada naturaleza; incluso encontró un modo de plasmar, de manera muy particular, la violencia de los acontecimientos que caracterizaban la época. Ésta fue una de las razones que motivaron el resurgir del expresionismo en los años de la posguerra. Sin embargo, su manifestación no fue inmediata debido a los regímenes totalitarios que protagonizaron la década de los cincuenta, teniendo lugar hasta la década de los sesenta. En muchos países el motivo de la reaparición expresionista fue socio-político. Un caso destacable lo encontramos en la artista argentina Raquel Forner, cuya obra, aunque ecléctica, también era personal y ponía de manifiesto el sentimiento del entorno latinoamericano: una mezcla de alegría y a la vez de incertidumbre por el futuro.

La figuración expresionista, después de la Segunda Guerra mundial, se manifestó también en Colombia y Venezuela. En Colombia se destacó el pintor Alejandro Obregón (1920-1992), creador de un mito personal. Autor de paisajes semi-abstractos inspirados en la costa caribeña colombiana, representaciones heráldicas de animales y escenas figurativas; obras con una fuerza emblemática que reflejan, de modo particular, el interminable ciclo de violencia en el país.

Junto a Alejandro Obregón destacaron en Colombia, aunque con otras tendencias artísticas igualmente valiosas, pero muy diversas formal y conceptualmente, artistas como Enrique Grau, Fernando Botero, los escultores abstractos Eduardo Ramírez Villamizar y Edgar Negret, mencionados anteriormente, y el pintor alemán residente en Colombia Guillermo Wiedeman (1905-1969); artistas cuyos aportes hicieron trascender el arte colombiano, dándole un lugar dentro del panorama latinoamericano, y en el caso de Fernando Botero, otorgándole un lugar a Colombia dentro del panorama internacional.

Es importante tener en cuenta que uno de los aspectos que ha sido constante en el entorno latinoamericano, y por ende en el colombiano, es la inestabilidad y debilidad de las instituciones políticas, motivo por el cual éstas no han podido brindar un sentido de identidad nacional a la población, que,

ávida de una identidad propia, ha decidido buscarla a través del arte y la literatura, convirtiendo a escritores y artistas en personificaciones de la conciencia nacional. Sin embargo, aunque el artista sea sinónimo de nación y las diversas naciones latinoamericanas indudablemente afirman su identidad por medio de las artes visuales, Latinoamérica como concepto total, es inabarcable. Hacer portador a un solo artista de la sensibilidad latinoamericana es imposible<sup>8</sup>.

En el caso de Colombia, Marta Traba sostenía que no había un arte colombiano como tal, sino un arte que se realizaba en Colombia<sup>9</sup>, dado que no había principios colombianos que ligaran las obras de los artistas a nivel estético, sino que existía una cierta anarquía en donde cada artista trabajaba con total libertad, creando su propio mundo.

Sin embargo Colombia tiene una tradición muy fuerte de arte figurativo, basada en parte en el hecho de que la enseñanza del arte mantuvo un modelo del siglo XIX, severamente tradicionalista, hasta bien entrada la década de los ochenta. Uno de los artistas más destacados en el ámbito colombiano fue Luís Caballero (1943-1995), talentoso dibujante del natural. Igualmente el país cuenta con una destacada escuela de artistas realistas contemporáneos, entre los que destacó Enrique Grau Araujo (1920-2004), que aunque pone énfasis en la gordura del cuerpo humano, lo hace de una manera más naturalista que Botero, dotando a sus figuras de una alegre sensualidad. Otros realistas son los hermanos Santiago Cárdenas Arroyo (1937) y Juan Cárdenas (1939), cada uno con un estilo de realismo muy personal.

En el caso particular de Botero, la apertura al mundo europeo le brindó un amplio conocimiento de la historia de la pintura clásica, y su posición de indiferencia ante los movimientos vanguardistas imprimieron en él un carácter muy particular que lo diferenció notablemente de sus contemporáneos, tanto colombianos como latinoamericanos en general. Su quehacer artístico ha sido catalogado por los estudiosos del arte como figurativo. Sin embargo, sus pinturas y dibujos son trabajos muy personales que de ninguna manera se pueden confundir con las diversas posturas figurativas internacionales de los últimos años. Su arte, que para algunos resulta hasta cierto punto retrógrado y provinciano, es ejecutado con la exactitud de una técnica perfecta, y constituye una simbiosis que ofrece como resultado algo realmente particular; depende más del arte de los grandes maestros, del arte popular, de la tradición precolombina, de la imaginería del periodo colonial de América Latina, que de cualquier “ismo” figurativo.

Si entendemos por pintura figurativa aquella en que vemos representados, con distintos medios y acierto, escenas, personas y objetos reales, decir figurativo es sólo una manera de clasificar a Botero, porque de hecho, la figura y su realidad no son más que herramientas en su producción artística. El

---

<sup>8</sup> Ibid., p. 8.

<sup>9</sup> Hernán Díaz, Marta Traba, *Seis artistas contemporáneos colombianos*, Bogotá, Alberto Barco, 1963, s. p.

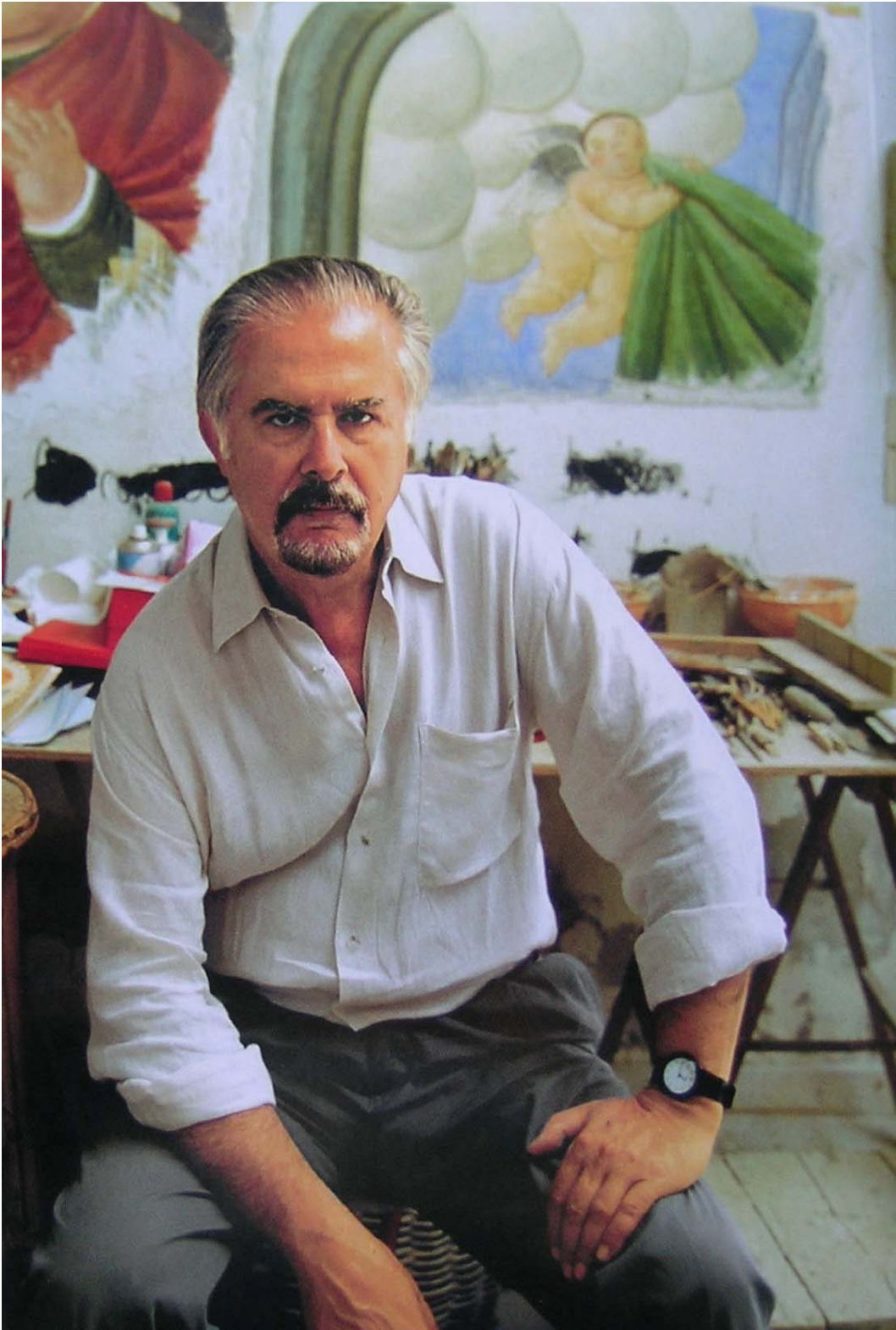
historiador y crítico de arte colombiano Germán Rubiano, inscribe la pintura de Botero en la llamada “Nueva Figuración”; es decir, aquella que deforma y reinventa, aquella que revela el mundo del creador en el objeto artístico creado. La nueva figuración apareció en contradicción con la pintura abstracta y representó la realidad de manera diferente; la transgredió, otorgándole primacía a elementos como el color, la forma y la concepción del espacio, por encima de la representación fidedigna de la realidad<sup>10</sup>. En el caso de Fernando Botero, él crea un mundo particular, trabajado con libertad plástica y asombrosa creatividad, inspirado en la Antioquia y el Medellín que conoció y vivió en la década de los años treinta, siendo niño, en los cuarenta como adolescente y como joven emprendedor en el inicio de los años cincuenta, antes de viajar a Europa. Mediante la continua repetición de personajes, escenas y paisajes muestra, de una manera autobiográfica más no personal, sucesos referidos a la esencia de una colectividad, lo que permite al observador sentirse reflejado en esa memoria colectiva hecha lienzo, y participar de ella.

Medellín, cuna del artista, es su más directa inspiración; ciudad por ese entonces semi-aislada en el centro de Colombia, está caracterizada por espacios, costumbres y personajes que respondían a un tiempo de evolución y cambio, dictados por el crecimiento y la transformación propias de una economía pujante que décadas más tarde haría de Medellín el eje industrial del país.

En la época en que el joven Botero estaba desarrollando su talento (1940-1950), las ciudades del interior tenían poco contacto con el gran mundo de la cultura. No obstante, en otro contexto, Botero se benefició de una distintiva forma artística, a partir de la modernidad de los principales centros culturales urbanos en Latinoamérica. La observación de las pinturas y esculturas de imágenes coloniales en las iglesias de su juventud, constituyeron un fructífero aporte que alimentó la imaginación del joven artista. Las pinturas religiosas de las capillas provinciales y altares domésticos, son las manifestaciones más próximas al arte con que se contaba en aquellos momentos. Más tarde, Botero buscaría en su memoria tales cosas, reencontrando y reinventándolas en su estudio, dando nueva vida a los intensos colores, formas exageradas y caras expresivas de la gente y de las figuras que él había observado en el arte religioso, y en los anuncios publicitarios populares que formaron parte de su infancia y juventud en Medellín. La intersección de lo popular y lo “elevado” en el arte ha sido tema vigente a partir de las primeras décadas del siglo XX. Botero se ha comprometido con estos diálogos, descubriendo tanto en lo popular como en lo elevado, aspectos esenciales que hoy por hoy son parte de su singular forma de expresión.

---

<sup>10</sup> Germán Rubiano Caballero, “La figuración tradicionalista”, en Eugenio Barney Cabrera, *Historia del Arte Colombiano*, Bogotá, Salvat, 1975, p. 1536.



Fernando Botero Angulo

## 2. TRAYECTORIA DE UN ARTISTA

### Fernando Botero Angulo

Pintor y escultor latinoamericano, nace en Colombia, en la capital del Departamento de Antioquia, Medellín, el 19 de Abril de 1932. Sus padres son, David Botero (1895-1936), activo comerciante que viajaba por las provincias vecinas a caballo, único medio de transporte en Los Andes colombianos por aquel entonces, y Flora Ángulo de Botero (1898-1972), mujer creativa de reconocida habilidad manual. Tiene dos hermanos, Juan David (1928) y Rodrigo (1936).

#### 1936

David Botero, padre del artista, muere a los cuarenta años de edad.

#### 1938-1949

Cursa sus estudios primarios en el ateneo antioqueño y la secundaria en el colegio bolivariano, de donde es expulsado por escribir un artículo en el que manifiesta sus inquietudes por el arte. El artículo lleva por título “Picasso y el no conformismo en el arte”. Las palabras del rector del Colegio fueron de algún modo proféticas:

Ese alumno no se ha dado cuenta de lo que ha hecho. Ha caído en las sombras tenebrosas engañado por la falacia de una arte falso. Un arte empeñado en la distorsión de la figura humana, en el aniquilamiento de la criatura que fue moldeada por Dios<sup>1</sup>.

No obstante, un mes más tarde, Botero escribe un artículo sobre Dalí titulado “La anatomía de un loco”. Esta actitud ya evidencia los primeros rasgos de la rebeldía e independencia de Botero ante cualquier reglamentación artística. Tras los acontecimientos ocurridos en su entorno escolar, Botero debe continuar sus estudios en Marinilla, una población cercana a la capital antioqueña; un año después, regresa a Medellín para culminar su ciclo de formación juvenil en el liceo de la Universidad de Antioquia.

A los doce años, su tío Joaquín, gran aficionado taurino, lo envía a una escuela de toreros en la plaza de la Macarena, en Medellín, dirigida por el banderillero Aranguito. Durante los dos años siguientes su asistencia será frecuente. Esta experiencia taurina es fuente de inspiración para sus primeros dibujos. Al respecto Botero recuerda:

<sup>1</sup> *Fernando Botero*, Editora Cinco, s. p.

Cuando pintaba acuarelas sobre toros, me inspiraba en los trabajos del artista español Ruano Llopis, las llevaba al almacén de don Rafael Pérez, quien vendía las boletas de la plaza de toros. Él las ponía en la vitrina. Una vez me llamó y me dijo "vendí una acuarela suya por dos pesos". ¡Nunca había sentido una emoción más grande en mi vida!. Salí tan feliz a contarles a mis hermanos, que en el camino se me perdió el dinero<sup>2</sup>.

Con trece o catorce años se inicia en la tradición acuarelista antioqueña, motivado por dos jóvenes acuarelistas paisas que lo invitan a pintar los techos ocre de Medellín. De esta manera incorpora a sus temas taurinos los paisajes y las plazas de los mercados, con sus gentes y su tipismo. A los dieciséis años comienza a trabajar como ilustrador para el periódico *El Colombiano*, importante diario de Medellín, financiándose los estudios con estos primeros ingresos. Sus tempranas ilustraciones, más o menos alegóricas, están caracterizadas por la combinación de elementos poéticos y los contrastes anatómicos de las figuras; con ellas se anuncia el ideario y el oficio del artista que, aunque inmerso en el aislamiento del clima cultural local, comienza a desarrollar su propia actitud indagatoria. Al respecto Caballero Bonald comenta:

Los atributos formales de estas ilustraciones [...] contienen, junto a una manifiesta sabiduría dibujística, un primerizo y ya cuajado proyecto subversivo: la discrepancia con las medidas de la realidad en busca de otra realidad potenciada –revisada– por el arte. Algo que Botero, afortunadamente, no iba a olvidar nunca<sup>3</sup>.

En 1948 realiza su primera exposición, participando en la muestra colectiva "Exposición de pintores antioqueños," organizada por el Instituto de Bellas Artes de Medellín. En su pintura se evidencia la influencia de los artistas de la escuela muralista mexicana, como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco.

Desde pequeño manifiesta una gran fascinación por las figuras polícromas de los santos y por los grandes altares de estilo barroco colonial de las iglesias, único lugar en el que era posible un acceso visual al arte. De igual manera se siente atraído por el arte precolombino. Desde siempre, coexiste en él ese interés por lo extranjero, sin olvidar lo propio. En esta época descubre a los pintores Dalí y Picasso, y a los poetas García Lorca, Pablo Neruda, Miguel Asturias y César Vallejo.

### 1949-1950

Comienza a trabajar como escenógrafo para el grupo teatral español Lope de Vega, diseñando la escenografía de la obra *Ardiente Oscuridad*, del escritor Buero Vallejo, al igual que lo hace para el grupo de teatro experimental dirigido

<sup>2</sup> Ana María Escallón, *Nuevas obras sobre lienzo*, Bogotá, Villegas editores, 1997, p. 12.

<sup>3</sup> José Manuel Caballero Bonald, *Botero. La corrida*, Madrid, Lerner & Lerner editores, 1989, p.21.

por Fausto Cabrera, quien le encarga la realización de los decorados para las obras *El pescador de sombras*, de Sarmena, y *Cuando los generales vuelven*, de Carlos Jiménez. Las escenografías no sólo le aportan éxitos económicos y artísticos, sino que le permiten vivir la transición de la que era su primera pasión, la arquitectura, hacia la pintura. Es el pintor Gabriel Posada Zuluaga quien abre ante el joven Botero los horizontes tentadores de la pintura moderna.

Conoce al pintor Rafael Sáenz quien, por medio de reproducciones, lo introduce en la obra de Giotto. Botero recibe de Sáenz valiosas orientaciones para el desarrollo de su actividad pictórica. Poco después Botero se traslada a Bogotá, donde se une a la vanguardia artística, frecuentando el “Café Automática”, punto de encuentro de escritores e intelectuales, como Jorge Zalamea, gran amigo de García Lorca. Colabora con el programa radiofónico “Panorama intelectual”, en el que se enfrentan la intelectualidad joven del país y la tradicionalista. En el círculo de jóvenes escritores, dramaturgos y artistas se encuentran sus más íntimos amigos: los escritores Carlos Jiménez, Jaime Piedrahita y Gonzalo Arango. Por esta época, en el grupo existe una marcada tendencia hacia lo trágico, reflejo de la influencia que ejercen dos artistas latinoamericanos: el poeta peruano Cesar Vallejo y el pintor mexicano José Clemente Orozco. Esta atmósfera dramática se evidencia en Botero en la obra *Jornaleros* (1949), con la que participa en el Salón de artistas antioqueños organizado por las galerías de arte en 1949. El primer cuadro que presenta en la capital del país se vende inmediatamente, hecho que estimula al joven artista.

Posteriormente participa en varias exposiciones colectivas, en las que se manifiestan las diversas influencias que están moldeando al artista. En sus acuarelas y óleos de 1949 se reconocen reminiscencias de Pedro Nel Gómez, Picasso, Braque y Alejandro Obregón. La tendencia trágica que caracteriza al círculo intelectual en el que se mueve es plasmada en el proyecto para mural titulado *Sino* (1950), exhibida unos meses más tarde en la galería Leo Matiz de Bogotá, en su primera exposición individual de 1951. El crítico austriaco Walter Engel, residente en Colombia, comenta sobre esta obra lo siguiente:

Tal vez la obra más notable en esa primera exposición fue el proyecto para mural titulado “Sino”, concebido en un gran ritmo formado por una fila de figuras paralelas, movidas en un andar pesado, mecánico, fatalista, que lleva inevitablemente hacia el abismo. El proyecto prescinde de todo detalle individual o anecdótico, y saca su efecto únicamente de la coordinación de una suma de movimientos de angulosa esquematización hacia el dramático ritmo del conjunto. Vale decir que el efecto está logrado con medios puramente plásticos<sup>4</sup>.

De esta época es su emblemática acuarela *Mujer llorando* (1949), una figura femenina sentada, que triste y desconsolada oculta su rostro tras su gran mano. Si bien algunos reconocen en ella una profunda influencia de

---

<sup>4</sup> Walter Engel, *Botero*, Bogotá, Ediciones Eddy Torres, 1952, p. 6.



Orozco, otros consideran que la mano que abarca por completo el rostro de la mujer, abarca simultáneamente una tragedia colectiva. La dócil y emblemática expresividad que caracteriza la figura no perdurará en la obra de Botero, pero sí lo hará la ampliación de proporciones que desde entonces ya se manifiesta.

## 1951

Realiza en junio su primera exposición individual en la galería de arte foto-estudio Leo Matiz, en la que presenta 25 acuarelas, gouaches, dibujos y óleos. El pintor Ignacio Gómez Jaramillo, el poeta León de Greiff y el escritor Jorge Zalamea se interesan por su trabajo. En esta ocasión decide emplear el dinero que recibe por la venta de sus obras para viajar a la costa caribe del país. Es su primer contacto con el mar. Durante nueve meses permanece en el departamento de Bolívar, en las poblaciones de Tolú, Coveñas y las islas de San Bernardo. Los dibujos de esta época revelan la influencia de Gauguin y de los periodos azul y rosa de Picasso. Así recuerda el artista dicho periodo:

Estuve allí nueve meses, vivía en la casa de un pescador y pinté mucho inspirándome en la realidad de aquella vida. Había un pequeño carnaval en Tolú, muy primitivo y colorista, que intenté representar. Cuando volví a Bogotá y expuse estas telas, tuve muchísimo éxito, probablemente porque la gente tenía ganas de ver pinturas verdaderamente colombianas en las que poder encontrar sus raíces<sup>5</sup>.

Once meses después de su primera exposición individual, el material para una segunda exposición ya está preparado.

## 1952

En el mes de mayo regresa a Bogotá para inaugurar su segunda exposición individual, nuevamente en la galería Leo Matiz. En esta ocasión todos sus cuadros son vendidos. Tres de sus obras reflejan las tendencias del artista: *Tocadores de Carángano* (1951), con una acentuada y brusca delimitación de los diferentes planos de color, junto a una fuerte estilización de las figuras; *La peinadora* (1951), que con influencias cubistas, muestra una rigurosa estructura en zig-zag, acentuada con firmes trazos geométricos; y por último, *Coco* (1951) donde altas figuras laterales muestran el inicio de la búsqueda de lo monumental. Nuevamente Walter Engel quien, desde la crítica de arte acompaña los inicios del joven pintor, comenta:

Una de las notas características en el temperamento de Fernando Botero, y una de las que justifican la confianza que tenemos en él, consiste en su insistencia en el esfuerzo creador, en su autocrítica, en su negativa a darse por satisfecho con las adquisiciones artísticas y los éxitos ya alcanzados<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Paola Gribaudo, *Botero*, Milán, Susaeta Ediciones, 1990, p. 3.

<sup>6</sup> Walter Engel, op. cit., p. 7.

Posteriormente, el desnudo se convierte en el tema central. Obras como *La griega* y *Entierro de Carnaval* (1951), marcan de forma evidente el empuje hacia lo monumental y hacia el hecho plástico como factor dominante. El siguiente es el comentario de la crítica con respecto a esta última obra:

Con el *Entierro de carnaval* debía culminar la búsqueda de lo monumental, llevada en cierto modo hasta su extremo: una sola masa cerrada, colocada íntegramente en el primer plano. Consideramos el *Entierro de carnaval* como uno de los mejores cuadros realizados hasta ahora por el pintor colombiano, a pesar de que no llega a ser todavía verdaderamente monumental. Para eso, habría debido sacrificar algo de su encanto decorativo, habría debido llenar en forma menos minuciosa, menos simétrica, menos completa el rectángulo de la tela. Para ser monumental, una pintura no necesita más de un plano; pero si necesita algún espacio libre<sup>7</sup>.

En agosto de este año, con el cuadro *Frente al mar* (1952), gana el segundo premio del IX Salón de Artistas Colombianos que se celebra en la Biblioteca Nacional de Bogotá. *Frente al mar* es una composición dinámica que rompe de forma asimétrica la masa del bloque, en aperturas que sugieren de inmediato la fuerza, la masa, la importancia de las figuras de primer plano<sup>8</sup>, características que marcan una nueva perspectiva para el pintor. En esta oportunidad, la crítica le valora la solidez en el concepto y en la ejecución, al igual que su sentido, ahora más notorio, de monumentalidad.

La editorial Eddy Torres publica la primera monografía sobre el artista, escrita por el crítico de arte Walter Engel.

Con el dinero que recibe por el segundo premio en el IX Salón de Artistas colombianos, Botero puede viajar a Europa. En el puerto de Buenaventura toma, junto con un grupo de artistas amigos, el barco italiano "Usodimare" con destino a Barcelona. Tras pocos días de estancia en la ciudad condal se traslada a Madrid, para inscribirse en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la que permanece poco tiempo. La intención del joven artista no es otra que la de aprender la técnica de la pintura. Inspirado en la afirmación de Matisse, "la cuestión no está en pintar sino en saber pintar", Botero renuncia a sus trabajos iniciales y se convierte en aprendiz de los grandes maestros. Se hacen asiduas sus visitas al Museo del Prado, donde copia los cuadros de los clásicos, para impregnarse así de la sabiduría y la técnica de sus obras.

En el Prado se produce el primer encuentro directo y verdadero con el arte. Inicia con Tiziano, copiando principalmente *Danae*; continúa con Tintoretto, Velázquez, Rubens y Goya. Gracias a los consejos de copistas profesionales europeos, Botero desarrolla esta faceta de la pintura desconocida en Colombia, que además le proporcionará los ingresos económicos necesarios durante esta época. Sin embargo, es en su deambular por las calles de la capital española

<sup>7</sup> Ibid., p. 8.

<sup>8</sup> Cf. Paola Gribaudo, op. cit., p. 3. La obra *Frente al mar* aparece en este libro con el nombre *En la costa*.

donde tiene lugar una de sus más trascendentales vivencias. Botero la recuerda así:

Un día en Madrid ocurrió algo que cambió mi vida. Me paseaba, ya tarde, por una de esas calles en las que abundan las librerías de viejo y los anticuarios cerca del Prado y vi en un escaparate un libro abierto por una página que contenía una reproducción de Piero della Francesca. Se trataba de *La reina de Saba* y se encontraba en Arezzo. Nunca en mi vida había oído hablar de este pintor; en Colombia conocíamos a Rafael, Miguel Ángel, Tiziano, Tintoretto, Velásquez. Esta reproducción me produjo una impresión enorme, fue como un relámpago, una luz. Al día siguiente compré ese libro; era la "Historia de la pintura italiana", escrita por Lionello Venturi. El *Quattrocento* fue una revelación. Quería comprender a Piero y para comprenderlo tenía que conocer todas sus raíces: Paolo Ucello, Domenico Veneziano. La pintura empezó a parecerme una cosa mucho más importante de lo que hasta entonces había creído; era una ciencia con reglas precisas y complicadas, reglas que no había podido ni siquiera suponer con anterioridad, pero que ahora quería conocer y dominar. Entonces cambié todos mis planes y en cierto sentido aquello cambió mi vida<sup>9</sup>.

Después de un año de estancia en Madrid, el artista decide continuar su búsqueda artística en la capital francesa.

### 1953-1954

Viaja a París en el verano de 1953 con su amigo y director de cine Ricardo Irragarri. En esta ciudad visita el Museo de Arte Moderno, pero la vanguardia francesa no le apasiona. Comienza a frecuentar el museo del Louvre, donde tiene la oportunidad de conocer a los grandes maestros de la historia del arte europeo. Es en París donde se despierta su interés por la escultura, principalmente la asiria y la egipcia. Al finalizar el verano, Botero viaja con Irragarri a Italia. En Florencia se inscribe en la Academia de San Marcos y asiste a las conferencias de Roberto Longhi sobre Historia del Arte del siglo XV, tema que desde entonces le apasiona y aún lo nutre. Igualmente, su entusiasmo por este periodo del arte está motivado por los ensayos de Bernard Berenson quien, a través de su libro *Los pintores italianos del Renacimiento*, le descubre los valores táctiles de la pintura y la representación de los volúmenes. En Italia estudia profundamente la obra de Piero della Francesca, Paolo Ucello, Andrea Mantegna y Masaccio; extrae de ellos los aspectos que para él son más relevantes, como son la plasticidad a través de la plenitud de la forma, la organización del espacio y la armonía cromática en la obra de Piero, y la pasión por la geometría que le imprime serenidad a la pintura, de Paolo Ucello. Muchas técnicas y conceptos se presentan ante los ojos del artista, quien comenta al respecto:

Estudiando estos artistas, adquirí gradualmente mayor claridad sobre lo que el espacio y el volumen querían decirme. Se me acentuó el deseo por lo enorme, por lo fuerte y lo monumental. Si hubiera estudiado en España,

<sup>9</sup> Ibid., pp. 3-4.

hubiera sido un artista distinto. O aún en Francia. Pero dio la casualidad de que estudié en Florencia joven, en una época de especial ósmosis, cuando existe una atracción amplia, en que todo se capta y asimila<sup>10</sup>.

Se instala en el antiguo estudio del pintor Fattori, en la vía Panicale, en donde se dedica a la pintura al óleo. Conoce algunos de los principales frescos italianos visitando los museos de Florencia, Arezzo, Asís, Padua y Mantua. Al recordar la experiencia en la Academia de Bellas Artes de Florencia, en la que se inscribe para aprender la pintura al fresco, Botero comenta:

El primer día, el maestro nos dio instrucciones: “Hay que mezclar una parte de cal con dos de arena, o posiblemente una de cal, una de arena y una de polvo de mármol. Se moja bastante el muro, se prepara el mortero, se aplica y después pinten”. Nunca volvimos a ver al profesor. Yo iba todos los días a la escuela, hacia ejercicios, y cuando había modelo, la dibujaba. Así que en el fondo soy autodidacta. A mí nadie me dijo: “El arte es tal cosa”. Eso fue una suerte, porque me hubiera tenido que pasar la mitad de la vida olvidándome de cuanto me habían dicho<sup>11</sup>.

En la primavera de 1954 tiene la oportunidad de asistir a una exposición en Florencia, con obras de Piero della Francesca, Paolo Ucello, Andrea del Castagno y Domenico Veneziano. De estos dos últimos, le impacta la tendencia a expresar el sentimiento de poder, en el caso de Castagno, y el dotar de individualidad las fisonomías de los personajes con gestos de gallarda apostura, en el Veneziano<sup>12</sup>.

## 1955

En Marzo, Botero regresa a Bogotá con veinte lienzos pintados en Florencia, que se exponen dos meses más tarde en la Sala Gregorio Vázquez de la Biblioteca Nacional de Colombia. A través de ellos da a conocer las nuevas tendencias de su pintura. Aunque la simplificación formal de su exposición de 1952 continúa siendo protagonista, deja plasmada una sensibilidad visiblemente alterada por la pintura florentina del *Quattrocento*, pintura que él define como volumétrica. Los cuadros exhibidos tocan tres temáticas: Los caballos Ucellianos, los paisajes urbanos y los retratos.

El tema de los caballos es acometido con un cierto tratamiento acartonado; las figuras humanas están inscritas dentro de una geometría precisa que se desarrolla en el espacio; el paisaje de fondo se logra mediante grandes superficies vacías. Dentro de esta temática están obras como *La espera* (1955), en la que recuerda el *San Jerónimo y el penitente* de Piero della Francesca, y *La partida* (1955). Ambos cuadros son completamente planos, ya que en Botero no existe intención de sugerir profundidad<sup>13</sup>. En los temas de

<sup>10</sup> Ana María Escallón, op. cit., p. 21.

<sup>11</sup> Ibid., p. 20.

<sup>12</sup> Cf. Bernard Berenson, *Los pintores italianos del Renacimiento* (1932), México, Editorial Leyenda, 1944, pp. 120-122.

<sup>13</sup> Álvaro Medina, “Botero encuentra a Botero”, en *Procesos del arte en Colombia*, Bogotá,

paisajes urbanos hay un excesivo despliegue de elementos geométricos que, aunque logran expresar monumentalidad, resultan muy académicos. No obstante, en su obra *Puentes sobre el Arno* (1955), la presencia de una figura humana situada al fondo de la pintura, con la misma altura de las construcciones, deja entrever el juego de escalas sobre el que posteriormente se moverá el artista. Por último, en el tema de retratos se observa el trabajo de un volumen macizo, y la composición piramidal expresamente extendida hasta los límites del papel, característica que se repetirá en los años posteriores.

La crítica, totalmente inconforme con su nuevo trabajo, cataloga a Botero como “pintor para museos”. Se le reprocha su distanciamiento de la vanguardia parisina y su extravío ucellesco por caminos un tanto metafísicos que recuerdan a De Chirico. El rechazo por parte del público se refleja en la ausencia total de compradores para sus obras. Sin embargo, estas pinturas permiten ver la nueva intención conceptual y formal de Botero y su profunda admiración por el arte renacentista. Las influencias de Piero della Francesca, Paolo Ucello y Mantegna, le permiten aciertos parciales sobre su carácter artístico. La paleta se refina y empieza a ser importante el empleo de los tonos grises. Para definir su nueva pintura Botero se expresa de la siguiente manera:

Mi pintura actual constituye una reacción contra mi obra anterior bajo muchos aspectos. Reacción, primero, contra cierto sentimentalismo destructor de la forma, y cierta tendencia expresionista. Ahora mis inquietudes son distintas: busco superar la exactitud ambiental dentro de formas rigurosas, racionales e inflexibles, llenándolas de suprema calma espectacular<sup>14</sup>.

Trabaja esporádicamente como ilustrador en distintos periódicos del país. En el mes de diciembre contrae matrimonio con Gloria Zea.

## 1956

Aunque el movimiento muralista tocaba su fin, Botero, a comienzos de año, decide viajar con su esposa a Ciudad de México. Desde Europa, el artista había contemplado la posibilidad de hacer un arte latinoamericano, y México tenía arte precolombino, arte colonial, arte popular, cerámica, muralismo y arte contemporáneo; según él, era el país más interesante, pues parecía contener la esencia de lo latinoamericano. Sin embargo Botero, una vez aprendida la técnica al fresco en Italia, siente mayor inclinación por los frescos europeos que por los murales mexicanos. No obstante, encuentra en ellos dos características que aún hoy prevalecen en su obra: la incorporación de la realidad próxima y el carácter monumental.

En su búsqueda de lo latinoamericano se deja influir por el muralismo mexicano, emulando por un tiempo el dramatismo de Orozco, e incluso algunos

---

Colcultura, 1978, pp. 453-454.

<sup>14</sup> Eugenio Barney Cabrera, “Arte y artistas”, en suplemento literario de *La República*, Bogotá, 26 de marzo de 1955.

rasgos del mejor Rivera, lo que se aprecia en obras como *Peinadora* (1956), acuarela limpia y de concepción alegre. Los demás cuadros de este año están marcados por una ejecución influenciada temáticamente por el mexicano Rufino Tamayo, y a nivel formal por el colombiano Alejandro Obregón, con el empleo de la geometría para fragmentar la composición. Obras como *Gallo* (1956), y un autorretrato del pintor adolescente titulado *Paleta rosa* (1956), lo demuestran. A pesar de sus referencias latinoamericanas, Botero considera que este paso de acercamiento a lo propio no tiene la fuerza que él busca, y opta por destruir casi la totalidad de los cuadros pintados por él durante sus primeros meses en México.

Su permanencia en México estimula la búsqueda ansiosa de respuesta consciente a su pintura. Es un artista seguro de lo que desea decir, pero no encuentra el lenguaje apropiado para expresarlo.

Es a finales de 1956, mientras prepara su participación en la exposición de la Unión Panamericana en Washington, hoy Organización de Estados Americanos, cuando pinta *Naturaleza muerta con mandolina y uvas* (1956). En esta obra descubre la posibilidad de aumentar el volumen de las formas a través de la alteración de las proporciones, pues el pequeño círculo que el artista hace para marcar la calidad sonora de la mandolina, da al instrumento la solidez que está buscando. Es el principio de lo que más tarde se reconocerá como estilo boteriano. El artista lo recuerda así:

En ese entonces mi interés por el volumen estaba dentro del sentimiento italiano. Era lógico, había amplitud en el dibujo y exuberancia en el contorno. Pero un día, mientras dibujaba una mandolina de rasgos generosos, en el momento de hacerle el hueco al instrumento, lo hice muy pequeño y la mandolina adquirió proporciones fantásticas. Mi talento fue reconocer que algo había pasado<sup>15</sup>.

En el país azteca, Botero comienza a vivir de la pintura, consiguiendo su primer marchante, Antonio Souza, dueño de la mejor galería del país.

Nace su primer hijo, Fernando.

## 1957

Expone en Ciudad de México, en la Galería Antonio Souza. Posteriormente, con los cuadros que pinta en México, en donde se observa aún la influencia de Obregón unida a su búsqueda de lo monumental, y un capital de US \$200, viaja a Estados Unidos. Washington es su destino inicial. En el mes de abril tiene su primera exposición individual en la sede de la Unión Panamericana. Dos de las obras expuestas, aunque son producto de una formulación teórica todavía por definir, aportan lo que será el nuevo horizonte de Botero: *Naturaleza muerta con mandolina y uvas* (1956) y *Festín de Baltasar* (1957). En ellas aplica la alteración de elementos por parejas hasta lograr un

<sup>15</sup> Ana María Escallón, op. cit., p. 23.

contraste y equilibrio perfectos; es un cambio expreso de las proporciones en las partes de la composición, con el objetivo de enfatizar los volúmenes y hacer de ellos lo más destacado de la obra.

En Washington conoce al artista mexicano José Luís Cuevas, quien trabaja con grandes y monstruosas figuras. La inclinación que ya se ha hecho manifiesta en Botero por los grandes volúmenes será motivo de comparación entre los artistas. Aún cuando inicialmente se aceptará una influencia de Cuevas en su pintura, con posterioridad se observarán diferencias fundamentales en las intenciones de ambos artistas. La esencia de las figuras será su primordial divergencia: Cuevas las dota de un tono trágico y feroz, mientras que Botero las impregna de un poderoso sentido del humor, para preservarlas de la ignominia<sup>16</sup>.

Entra en contacto con Tania Gres, dueña de la recién inaugurada Gres Gallery de Washington.

Después de su permanencia en la capital estadounidense se dirige a Nueva York, destino obligado para muchos artistas. Se instala en Greenwich Village, y de inmediato da inicio a su labor. El artista, hablando de esta época, recuerda:

Me atraía la energía de la ciudad y la demanda de calidad que exigía un lugar que contaba con una avalancha de talento. Pintaba con la mayor dedicación porque debía dar lo mejor para ser aceptado. Así el arte pasó a ser una obsesión y mi pasión aumentaba mientras la problemática se hacía más compleja<sup>17</sup>.

1957 es el año de mayor resonancia a nivel mundial para los pintores del expresionismo abstracto como De Kooning, Pollock y Kline; a través de ellos, principalmente del primero, Botero encuentra soluciones libres del dramatismo de Orozco, artista por quien se había inclinado anteriormente.

En Mayo regresa a Colombia, y en octubre participa en el X Salón Anual de Artistas Colombianos con la obra *Contrapunto* (1957). En esta ocasión comparte el segundo premio con Alejandro Obregón y Jorge Elías Triana<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> Cf. Marta Traba, op. cit., s. p.; Álvaro Medina, op. cit., p. 463. Cuevas, con sus enormes figuras de volumen y peso muy densos, coincide con el Botero expresionista de 1959-1962, en el carácter transitorio de sus trabajos y en la búsqueda plástica en que ambos están inmersos, pero Botero lo hace a partir de Piero della Francesca, mientras que Cuevas toma como referencia a Andrea Mantegna. Si bien se aproximan formalmente, a nivel conceptual divergen diametralmente, ya que las figuras de Botero son de una objetividad inmovible, mientras que las de Cuevas están cargadas de fuertes pasiones.

<sup>17</sup> Ana María Escallón, op. cit., p.23.

<sup>18</sup> Este Salón de artistas fue el que promocionó a la generación de *Los Nuevos* en Colombia: jóvenes artistas que se impusieron al grupo de los muralistas y de los Bachués, conformado por Enrique Grau, Lucy Tejada, Alejandro Obregón, Jorge Elías Triana, Fernando Botero entre otros.

Durante este año, Botero profundiza en la búsqueda de la representación volumétrica y monumental de la figura humana; suprime la fragmentación de planos, con lo que se distancia de la influencia obregoniana. Reflejan esta búsqueda inicial obras como *La enana* (1957) y *Don Nuño Bufón* (1957); en ellas se esboza por vez primera esa tierna sonrisa que caracterizará buena parte de su obra.

A finales del año comienza a pintar una serie dedicada al tema de los bufones, con la que consigue dar mayor coherencia a las proporciones de la figura humana; aunque a pesar del motivo, jocoso, paradójicamente resulta ser una serie formal, lo que impone al artista el uso de una paleta más rica cromáticamente.

A esta época pertenece el *Póstumo retrato de los Arnolfini* (1957), que junto con *La enana*, evidencian el hieratismo de los gestos, sin por ello estar carentes de cierta gracia y humor.

## 1958

Trabaja como profesor de pintura en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia, en Bogotá, cargo que ejercerá hasta 1960. Realiza varias ilustraciones para *La siesta del martes* de García Márquez, publicadas en el diario capitalino *El Tiempo*.

Pinta una de las más reconocidas obras dentro de su evolución pictórica: *Arzobispo rojo* (1958). Con este cuadro consigue sintetizar los hallazgos de *Naturaleza muerta con mandolina y uvas* (1956). Es una composición piramidal simple que ocupa la totalidad del lienzo; en él mantiene un perfecto equilibrio entre la sensación de movimiento de la mano del arzobispo en actitud de bendecir, y la absoluta estaticidad de la figura. Por otra parte, consigue dominar cada uno de los planos para hacer énfasis en el volumen, recurriendo al aspecto decorativo del color para plasmar, de manera admirable, las vestiduras del religioso. Pertenecen a esta etapa sus rostros inmensos, hieráticos, perfectamente proporcionados, que llenan la totalidad del lienzo, como en el caso de *El sombrero bermellón* (1958).

Participa en el XI Salón Nacional con el cuadro *La alcoba Nupcial: homenaje a Mantegna*, también conocida como *La camera degli sposi* (1958). Es una libre interpretación de los famosos frescos de Andrea Mantegna en el Palazzo Ducale de Mantua, que representan a Ludovico III y a su esposa Bárbara de Brandeburgo. En los frescos originales se muestran trece personajes, de los cuales sólo cinco aparecen en la obra de Botero, quien libremente agrega un cortesano para equilibrar su composición. Esta obra produjo conmoción en el medio artístico bogotano, ya que “la idea de belleza que prevalecía en Colombia resultó asaltada y negada de raíz por el joven pintor”<sup>19</sup>. Inicialmente la obra de Botero es eliminada por el jurado, por

<sup>19</sup> Álvaro Medina, op. cit., p. 470.



considerarla inacabada. La crítica de arte Marta Traba, que entendió el valor del cuadro de Botero, denuncia en la revista *Semana* la actitud de los jueces. Traba genera una polémica que incide en el jurado calificador. Días después, Botero recibe el primer premio.

*La camera degli sposi* destaca por tener un lenguaje nítido y personal al margen de las corrientes contemporáneas, y coloca a Botero como un fenómeno en la historia del arte contemporáneo.

En octubre expone individualmente en la Gres Gallery de Washington. Allí exhibe el recorrido de su búsqueda plástica: *Los limones* (1958), con su gigantismo, *El arzobispo rojo* (1958), con la fragmentación cromática, *La camera degli sposi* (1958), con su lograda monumentalidad, y *La siesta del obispo*, con la seguridad formal que le aportaban las anteriores. El mismo día de la inauguración vende la mayoría de sus cuadros.

Participa en una exposición colectiva en el Museo Guggenheim de Nueva York, con el patrocinio del Guggenheim International Award. Su obra es incluida en la XXIX Bienal de Venecia.

Nace su hija Lina.

## 1959

Este año destaca su serie de madres superiores: construcciones monumentales, de volúmenes sólidos y cerrados, hieráticas, cromáticamente sobrias, producto del empleo de tonos tierras, blanco, negro y algún toque de azul.

Junto a otros artistas colombianos como Enrique Grau, Alejandro Obregón y Eduardo Ramírez Villamizar, representa a Colombia en la V Bienal de Sao Paulo, Brasil; en ella destacará con su *Monalisa a los doce años* (1959).

Participa en el Salón de artistas colombianos con una obra sobre un personaje local, *La apoteosis de Ramón Hoyos* (1958), campeón nacional de ciclismo. La crítica considera la obra como una radiografía del país, ya que logra reflejar en ella la profunda vitalidad del pueblo colombiano y su imperiosa necesidad por salir a flote, a pesar de la fuerte y constante presión externa. Esta característica de reivindicación social en la obra de Botero aparecerá sólo esporádicamente.

Su serie de cuadros sobre el *Niño de Vallecas*, deja ver la influencia que aún tiene tanto de Velázquez como del expresionismo abstracto.

En el mes de noviembre expone sus obras más recientes en la Sala Gregorio Vásquez de la Biblioteca Nacional de Colombia, en Bogotá.

## 1960

Entre los meses de febrero y abril de este año, pinta su gran fresco *Paisaje con jinete* en el Banco Central Hipotecario de Medellín. Es éste el único fresco que realiza en Colombia. Esta experiencia concierne a Botero sobre el valor del arte público como instrumento educativo para la sociedad, en donde más que agrandar estéticamente se debe dar una lectura fácil y didáctica que deje huella por generaciones. El mural es concebido bajo un tema casi por todos identificable: los cuentos de la infancia. A través de sus encantadores e inocentes personajes se trasluce una historia entre líneas. A pesar del carácter infantil del tema, es obvio que no todas las escenas y anécdotas representan lo lúdico; la presencia de juegos siniestros y personajes misteriosos en la composición del fresco, desvelan un simbolismo similar al del *Guernica* de Picasso.

Marta Traba y un jurado lo nombran representante de Colombia en la II Bienal de México. Este hecho suscitó una fuerte controversia, hasta tal punto que Botero se niega a participar en ese certamen, al igual que algunos de sus colegas con quienes, en contrapartida, organiza en Bogotá una exposición titulada: “25 Pinturas y Relieves (Los pintores auto excluidos de la II Bienal de México)”<sup>20</sup>.

En octubre expone por segunda vez en la Gres Gallery de Washington. La serie *Niño de Vallecas* causa desconcierto entre los coleccionistas que admiraban la paleta de sus anteriores cuadros.

En este mismo mes se establece en Nueva York, donde alquila una habitación de estudiante en la esquina Mac Dougall con Third street, en Greenwich Village.

En Washington, La Gres Gallery, que hasta el momento le ha brindado su apoyo, tiene que cerrar. En noviembre obtiene el premio a la participación colombiana en la famosa exposición del “Guggenheim Internacional Award 1960”, en la que participa con su obra *La batalla de Archidiablo* (1960).

En Nueva York, Botero experimenta un muy difícil periodo en el devenir de su carrera artística. El arte está dominado por el expresionismo abstracto, lo que se traduce en que sólo se considera como verdadero pintor a quien es pintor abstracto; situación que hace mayor el reto del joven artista, que nos comenta:

La decisión de serle fiel a mis ideas no era fácil. Resultaba difícil aferrarme a mis convicciones ante un ambiente en que reinaba lo opuesto. Era un estilo atractivo que resultaba contagioso [...] sin embargo, trabajaba con la mayor convicción y dedicación para ser aceptado<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Museo de Antioquia, catálogo de la *Donación Botero*. Museo de Antioquia, Medellín, Villegas editores, 2000, p. 178.

<sup>21</sup> Ana María Escallón, op. cit., p. 24.

Asimismo afirma:

Durante años creí en mí y en lo que hacía, contra las críticas más espantosas. En la revista *News* dijeron, por ejemplo, que mis figuras eran “fetos de Mussolini con una campesina idiota”. El *Art Magazine* me trató mejor, dijo que mi pintura era “un monumento a la estupidez”. Y estos eran los que hablaban de mi pintura en relación con mi obra porque los demás hablaban de las “caricaturas” de Botero...En medio de toda esa tormenta, yo mantuve mi fe en mí, en mi obra<sup>22</sup>.

Nace su hijo Juan Carlos. Se divorcia de su primera esposa, Gloria Zea.

## 1961

Presenta algunos cuadros e ilustraciones para *El gran Burundú Burundá ha muerto*, de Jorge Zalamea, en la galería El Callejón de Bogotá. En dicha exposición se exhiben cuadros que permiten a los críticos de arte afirmar que lo principal para Botero es el color y la monumentalidad, siéndole indiferente el tema plasmado.

El artista, que lleva ya un año residiendo en Estados Unidos, recibe en su estudio la visita de Dorothy C. Miller, comisaria de exposiciones del Museo de Arte Moderno de Nueva York, institución que bajo la dirección de Alfred H. Barr, decide adquirir la primera versión de la *Mona Lisa a los doce años* (1959). Esta será la única obra figurativa comprada por la pinacoteca en un momento de pleno auge del expresionismo abstracto. Las palabras con las que el director del museo introduce el catálogo de la exposición que contenía la obra de Botero fueron:

No se puede admirar esta obra inquietante sin tomar posición<sup>23</sup>.

## 1962

En febrero visita la primera exposición de Roy Liechtenstein en la galería de Leo Castelli, entidad que apoya el arte pop en su deseo de revalorizar lo trivial, empleando las imágenes de la sociedad de consumo; Botero se siente identificado con el propósito de tomar la banalidad de la vida para convertirla en arte. Gracias a la amistad de Marina Ospina, conoce personalmente a William De Kooning, Franz Kline y Mark Rothko.

Expone individualmente en la Gres Gallery de Chicago. Participa en la muestra “Arte de Colombia” en la Galleria Nazionale d’Arte Moderna de Roma, exposición que posteriormente es llevada a Estocolmo, Colonia, Baden-Baden, Madrid y Barcelona. La Unión Panamericana, en Washington, organiza la exposición “Neo-figurative painting in Latin America”, en la que Botero está

<sup>22</sup> Museo de Antioquia, op. cit., p. 178.

<sup>23</sup> Gilbert Lascault, *Botero. La pintura. Elogio de las esferas, de la carne, de la pintura y de muchas cosas más*, Madrid, Lerner & Lerner, 1992, p. 321.

presente. En el mes de noviembre tiene lugar su primera exposición individual en la galería “The Contemporaries” de Nueva York. La exposición es duramente criticada en los principales diarios y revistas de arte. Jack Kroll, columnista de la prestigiosa revista *Art News*, publica la siguiente nota:

Fernando Botero (*Contemporaries*) tiene una especialidad [...] la especialidad es una glandularmente monstruosa Lolita que llena un lienzo grande, como el secreto aborto de Mussolini, con una campesina idiota. [...] Ni siniestras ni tampoco satíricas, sino únicamente semifantasías expuestas a la vista, intrincadas y ligeramente repugnantes, estas pinturas tienen la infamia de una verdadera y espectacular tontería<sup>24</sup>.

Este año es invitado a la exposición inaugural del Museo de Arte Moderno de Bogotá con la serie *Niño de Vallecas*. Participa también en la muestra “Siete pintores contemporáneos,” en la Galería de Arte Moderno de Bogotá, y en “Pintores colombianos,” en el Festival de Arte de Cali, Colombia.

### 1963

El Museo de Arte Moderno de Nueva York expone la *Monalisa a la edad de doce años* (1959), coincidiendo con la exhibición en el Metropolitan Museum de la *Monalisa* de Leonardo da Vinci.

Participa en la exhibición “30 pintores colombianos,” que recorrerá varias ciudades norteamericanas. Expone en la Galería de Arte Moderno de Bogotá, dirigida por el crítico de arte Casimiro Eiger. Representa a Colombia en la Bienal de Sao Paulo. Participa en la muestra “El siglo XX y la pintura en Colombia,” organizada por el Museo Nacional en Bogotá. Su obra es incluida en la exhibición alemana “Südamerikanische Malerei der Gegenwart”, organizada por la Galería Buchholz, muestra que permanecerá itinerante desde 1963 hasta 1965.

Se publica *Seis artistas contemporáneos colombianos*, de la escritora y crítica de arte Marta Traba, con fotografías de Hernán Díaz. El libro está dedicado a los más importantes artistas del arte moderno colombiano: Alejandro Obregón, Eduardo Ramírez Villamizar, Enrique Grau, Guillermo Wiedemann, Edgar Negret y Fernando Botero.

El pintor traslada su estudio a Lower East Side.

Será en Nueva York donde definirá la proporción exacta que estructurará los volúmenes producidos a lo largo de su etapa experimental.

<sup>24</sup> Jack Kroll, “Reviews and previews: New names this month”, en *Art News*, vol. 61, New York december 1962, p. 20.

## 1964

Durante el mes de marzo, el Museo de Arte Moderno de Bogotá celebra el Primer Salón Intercol de artistas jóvenes, en el que Botero obtiene el segundo premio con su obra *Naturaleza muerta con Manzanas*.

Participa en la II Bienal de Córdoba, Argentina, en donde es premiada una de sus versiones del *Cardenal Niño de Guevara* (1964). La Inter-American Foundation for the Arts organiza la exposición itinerante "Magnet: New York", con los más destacados artistas latinoamericanos establecidos en dicha ciudad. Botero es seleccionado junto con otros veintisiete artistas de diez diferentes países. La muestra es presentada en diversas ciudades norteamericanas y canadienses durante 1964 y 1965. La revista *Art in America* destaca el éxito de la exposición.

## 1965

Bajo el título, "Fernando Botero: Bosquejos y realidades", expone una muestra retrospectiva en la Galería Arte Moderno de Bogotá. La exposición es inaugurada con un sugestivo discurso del poeta dadaísta Gonzalo Arango, quien considera que la pintura de Botero sólo es comprendida por los que están abonados para el milagro, por aquellos capaces de creer en el absurdo sin considerarse locos<sup>25</sup>.

Este año pinta su conocida obra *La familia Pinzón*, cuadro con toque consistente y moderado, que determinará un importante momento de la evolución plástica del artista; además de expresar con él madurez en su estilo, Botero muestra el cambio de tonos terrosos y compactos por colores más delicados y decorativos. Otras obras realizadas en 1965 que reflejan estas características son: *Obispos muertos*, *Cabeza de Cristo* y *Paseo en la montaña*.

Durante este año Botero pone de manifiesto su atracción por la obra de Rubens, realizando cuatro obras inspiradas en el retrato que el gran pintor hizo de Hélène Fourment. Igualmente, su interés por la pintura colonial hispanoamericana lo lleva a plasmar una serie de madonas, entre las que destaca *Virgen con el Niño* (1965). Es una imagen totalmente humanizada y tratada plásticamente bajo los cánones volumétricos del artista, en donde se evidencia la influencia del color, la atmósfera y el acabado final, propios del arte colonial.

A partir de este año, Botero participa en importantes exposiciones colectivas dentro y fuera de Estados Unidos. Expone individualmente en la Galería Zora, de Los Ángeles. Participa en la exhibición "Seleccionados del Carnegie Internacional", en la Galería Hudson de Detroit, y es elegido para participar en el "Latin American Esso Salon of young Artists", organizado por la

<sup>25</sup> Cf. Gonzalo Arango, "Discurso para Botero", en lecturas dominicales de *El Tiempo*, Bogotá, 22 de agosto de 1965, p. 7.

Unión Panamericana, en Washington. Forma parte de la exposición itinerante “Pinturas Latinoamericanas Contemporáneas”, en la Galería Buchholz de Munich.

Construye una casa de verano y un estudio en Easthampton, Long Island, y alquila un nuevo estudio en el 214 West Fourteenth Street, en Nueva York.

Contrae matrimonio con Cecilia Zambrano.

## 1966

A la serie de madonas iniciada el año anterior, se unirá la serie de monjas o madres superiores; entre ellas destacan: *Nuestra señora de Nueva York* (1966) y *Madre superiora en las rocas* (1966). El crítico norteamericano Tracy Atkinson, director del Milwaukee Art Center, cataloga la primera de ellas como obra maestra.

La primera exposición de Botero en el continente europeo tiene lugar en el mes de enero, en la “Staatliche Kunsthalle” de Baden-Baden, Alemania, bajo la dirección de Dietrich Malow. La exposición se presentará luego en la Galerie Buchholz, de Munich, y en septiembre en la Galerie Brusberg, de Hannover. Las exposiciones inducirán a comentarios diametralmente opuestos, dado que algunos empiezan a ver más allá de las figuras monstruosas, valorando tanto el dominio de la técnica como la singularidad del estilo, mientras que otros continúan quedándose en la, para ellos, monstruosa superficie.

Bajo el título “Obras recientes de Fernando Botero”, realiza su primera exposición en un museo norteamericano, el Milwaukee Art Center. La muestra se exhibe desde diciembre 1966 hasta enero de 1967, obteniendo elogios de la revista *Time*. La crítica destacará las figuras monumentales, el carácter satírico, el arte folklórico y el arte colonial latinoamericano. El tema del paisaje empieza a formar parte de sus temáticas en cuadros narrativos, como *San Jorge y el dragón* (1966), y *El viaje místico* (1966).

Este año es definitivo para la difusión y reconocimiento internacional de la obra de Botero. Tracy Atkinson es el primer autor norteamericano que realiza un estudio amplio sobre su obra; el crítico afirma que Botero pinta temas tradicionales y comunes de manera personal y extraordinaria, sacando al espectador de su mundo, e introduciéndolo en otro creado y controlado por el artista, para producirle una visión totalizadora de las cosas. Atkinson afirma:

El mundo de Botero es la gente en un amplio repertorio que generalmente resulta absurdo y un poco patético. Pero el calor y la simpatía de su tratamiento la salva de su fealdad y la hace al instante inolvidable. La actitud del artista es tan intensa y consistente que llega a todas las cosas. Por eso una sandía en un cuadro posee la misma personalidad de una señora gorda en un almuerzo campestre en las montañas. Es un mundo que sufre de gigantismo pero lleno de inocencia y de la mejor voluntad. Detrás de él, aparece la calidad de la pintura que es excepcional desde el punto de

vista del oficio. Los cuadros de Botero son, ante todo, pinturas de gran belleza. El artista ha escogido una manera de pintar tradicional, pero ésta se encuentra tan transformada por su visión personal que resulta única y muy original. Botero es un auténtico representante del arte latinoamericano no sólo por sus temas de monjas, prelados, militares, prostíbulos, pueblos de casas sencillas y bodegones con frutas tropicales, sino por *su realismo mágico*. Trabaja a partir de un mundo conocido y recordado, pero en él aparecen y suceden muchas cosas maravillosas<sup>26</sup>.

### 1967-1968

Participa, como único representante de Colombia, en la V Bienal de artistas jóvenes de París. El Museo de Arte Moderno de Nueva York adquiere su obra *La familia presidencial* (1967). De esta época son tres importantes pinturas que reflejan estupendamente la religiosidad popular colombiana: *Nuestra Señora de Colombia* (1967), *Ecce Homo* (1967), y *Santa Rosa de Lima según Vázquez Ceballos* (1968).

A partir de estos años Botero reside indistintamente en Colombia, Estados Unidos, Alemania e Italia. En Munich y en Nüremberg estudia la obra de Durero. De esta época son sus *Dureroboteros*, una serie de dibujos a carboncillo sobre tela, basados en conocidas obras del maestro alemán. De igual forma, los cuadros de Bonnard se convierten en tema de inspiración para varias de sus obras de mujeres en el baño. Es valioso confirmar que, aunque Botero se interesa por los artistas europeos, reivindica siempre sus orígenes latinoamericanos. A propósito de su relación con la obra de artistas europeos, Botero afirma:

Después de haber sido colonizados durante siglos, nosotros, artistas latinoamericanos, sentimos de una manera especial la necesidad de encontrar nuestra autenticidad. El arte tiene que ser independiente...Quiero que mi pintura tenga raíces, porque precisamente, estas raíces dan significado y verdad a lo creado. Pero, a la vez, no quiero pintar sólo campesinos sudamericanos. Quiero ser capaz de pintar todo, incluso a María Antonieta y Luís XVI, pero siempre con la esperanza de que todo lo que hago esté impregnado del alma latinoamericana<sup>27</sup>.

### 1969

En marzo expone en el Center for Inter-American Relations de Nueva York. A finales de septiembre, realiza su primera exposición individual de óleos, pasteles y carboncillos en la Galerie Claude Bernard de París.

Atraído por Edouard Manet, pinta una versión en gran formato del famoso *Déjeuner sur l'herbe* (1863). Con *Desayuno sobre la hierba* (1969), deja atrás

<sup>26</sup> Tracy Atkinson, *Fernando Botero: recent works*, Milwaukee Art Center, December 1 - January 15, 1967.

<sup>27</sup> Gilbert Lascault, op. cit., p. 322.

las imágenes de figuras planas y cuadradas, y nos muestra una monumentalidad y una sensualidad en las formas redondeadas que, con el paso del tiempo, se impondrán cada vez con mayor fuerza y seguridad en su obra.

### 1970

Se celebra en Medellín la II Bienal de Coltejer, en la que Botero participa con la pintura *La plegaria* (1970), también conocida como *Exvoto*. Famosa pintura en la que, en medio de un pretendido clima religioso, ironiza los favores que, como humanos, esperamos de la Divinidad.

A partir de este año, muchas galerías europeas empiezan a interesarse en el trabajo del artista. En Marzo inaugura, en la Staatliche Kunsthalle de Baden Baden, Alemania, una gran exposición retrospectiva que comprende su producción entre 1962 y 1969, compuesta por 80 obras. Posteriormente la exposición es exhibida en la Haus am Waldsee de Berlín; después en la Städtische Kunsthalle de Düsseldorf y en la Hamburg Kunstverein de Hamburgo, y por último, en la Kunsthalle de Bielefeld. También realiza exposiciones en la Galerie Buchholz de Munich y en la Hanover Gallery de Londres.

La Edition Galerie Buchholz publica *Botero*, escrito por Klaus Gallwitz.

Nace en Nueva York, su hijo Pedro.

### 1971

Alquila un apartamento en el Boulevard du Palais, en l'Île de la Cité, en París, y traslada su estudio a la 5ª avenida de Nueva York. En este mismo año abre también un nuevo estudio en Bogotá, para continuar dividiendo su tiempo en estas tres ciudades.

### 1972

En febrero realiza su primera exposición a gran escala en la Galería Marlborough de Nueva York. En septiembre expone en la Galerie Buchholz de Munich, y en noviembre presenta una exposición de pasteles, carboncillos y sanguinas en la Galerie Claude Bernard de París. Decide Instalar un estudio en la capital francesa, en la Rue Monsieur-le Prince. Adquiere una casa de verano en Cajicá, en las cercanías de Bogotá, donde pasa algunas temporadas.

### 1973

En enero realiza su primera gran retrospectiva en el Colegio San Carlos de Bogotá, con obras del periodo comprendido entre 1949 y 1972. Destaca una



virtuosa paráfrasis dedicada a Rigaud: *Autorretrato con Luis XIV* (1973). Expone en la Galleria d'Arte Marlborough de Roma.

El Vaticano adquiere para su colección de arte moderno la obra *Nuestra Señora de Cajicá* (1972).

Se instala definitivamente en París. Comienza a trabajar en sus primeras esculturas.

Mario Rivero escribe su libro *Botero*.

### 1974

Expone en Hannover, Medellín y Zurich. Pinta al óleo otra conocida paráfrasis: *Alof de Vignancourt*, en honor a Caravaggio. Es uno de los años más difíciles para el artista pues su hijo Pedro, de cuatro años, muere en España en un accidente de tráfico, en el que Botero también resulta herido. A raíz de esta tragedia, el pintor realiza numerosos dibujos, pinturas y esculturas en memoria de su pequeño hijo.

### 1975

Expone en Caracas y Róterdam. En el mes de noviembre, exhibe una muestra en la Marlborough Gallery de Nueva York. Esta muestra es expuesta posteriormente en la Marlborough Godard de Toronto y Montreal.

Fausto Panesso escribe su libro *Los intocables: Botero, Grau, Negret, Obregón, Ramírez Villamizar*, en el que realza la labor de los artistas colombianos más destacados.

Se separa de Cecilia Zambrano, su segunda esposa.

### 1976

Es condecorado con la orden Andrés Bello por el presidente de Venezuela. Realiza una gran exposición retrospectiva en el Museo de arte de Caracas. Asimismo, expone una colección de acuarelas de gran tamaño en la galería Claude Bernard de París. También exhibe obras en Washington y Bogotá.

Entre 1976 y 1977, se dedica casi exclusivamente a la escultura como consecuencia natural de su pintura volumétrica. En estos años esculpe 25 obras sobre diversos temas como torsos, gatos, culebras y cafeteras.

Las monografías sobre el artista colombiano empiezan a ser traducidas al inglés y al alemán, como en el caso de Klaus Gallwitz (1970) y Germán Arciniegas (1973).

**1977**

El gobierno de Colombia le concede la Cruz de Boyacá, en reconocimiento a los servicios prestados al país.

En homenaje a su hijo fallecido, el artista dona dieciséis de sus mejores obras al Museo de Antioquia, en Medellín, con las que se inaugura la “Sala Pedrito Botero”. De esta época data la serie de retratos de la Infanta *Margarita*, inspirados en Velázquez, el gran maestro español. A finales de este mismo año realiza su primera exposición individual de esculturas en la IV Feria Internacional de Arte Contemporáneo (FIAC) de París.

**1978**

Traslada su estudio parisino a la Rue du Dragon, sede de la antigua Académie Julian. Conoce a la artista griega Sophia Vari, pintora, escultora y diseñadora de joyas, con quien desde entonces comparte su vida. El artista vuelve a pintar.

**1979**

Inaugura su primera gran exposición retrospectiva en Estados Unidos en el Hirshhorn Museum de Washington, organizada por Cynthia Jaffee McCabe. Realiza exposiciones retrospectivas itinerantes en varios países europeos: Bélgica, Noruega, Suecia.

**1980**

En la Toscana Italiana conoce la pequeña y bella ciudad de Pietrasanta, en la que decide instalar un estudio para trabajar sus esculturas, aprovechando el reconocimiento que tienen las canteras de mármol (Carrara) y las fundiciones de bronce de la zona. Por encargo de la revista *Vogue*, realiza una serie de mujeres vestidas con modelos creados por los más reconocidos diseñadores de ropa del mundo. Expone dibujos, acuarelas y esculturas en la galería Beyeler de Basilea. Realiza algunas ilustraciones para el diario de Bogotá, *El Tiempo*.

Carter Ratcliff publica su libro *Botero*.

**1981**

Exhibe grandes retrospectivas en Tokio y Osaka, así como exposiciones de acuarelas y dibujos, en la galería Il Gabbiano de Roma. Expone en Nueva York, San Francisco y Chicago.

**1982**

Presenta sus obras en la Galería Quintana de Bogotá. La Marlborough Gallery de Nueva York exhibe sus esculturas. Esta exposición es llevada a Houston, Chicago, Filadelfia y Boston.

**1983**

El Metropolitan Museum adquiere su obra *Danza en Colombia* (1980). Ilustra la novela de Gabriel García Márquez *Crónica de una muerte anunciada*, para el primer número de *Vanity Fair*. Expone en Basilea una muestra de óleos, dibujos y acuarelas. En la Marlborough Fine Art de Londres presenta una exposición con su más reciente obra pictórica.

Son publicados tres libros sobre la vida y obra del artista: *Fernando Botero ou la plénitude de la forme*, de Marcel Paquet; *Botero*, de Pierre Restany y *Fernando Botero*, de Erwin Leiser.

**1984**

Dona dieciocho pinturas al Museo Nacional de Bogotá y una sala de esculturas al Museo de Antioquia de Medellín. Inaugura en Chicago una exposición de esculturas, que continuará itinerante hacia la Marlborough Gallery de Nueva York. Posteriormente, presenta una muestra de dibujos y esculturas en el Herbert F. Johnson Museum, en Ithaca, Nueva York, y una muestra de esculturas en The Munson-Williams-Proctor Institute Museum of Art, en Utica, Nueva York. Esta exposición se exhibirá posteriormente en los estados de Indiana y Pensylvania.

Durante este año, Botero decide dedicarse casi por completo a pintar escenas taurinas, tema con el que había entrado en contacto ya en su juventud. En Colombia, las corridas de toros son espectáculos tan importantes como en algunas ciudades españolas. Su gran afición lo convierte en un apasionado de la tauromaquia. Por eso, a través de su serie *La Corrida*, busca hacer realidad un anhelo, descrito con las siguientes palabras:

Yo he osado pintar la corrida porque conozco muy bien el tema. Uno no puede pintar si no hay una relación entre el tema y el alma. Esto le da a uno cierta autoridad moral. Este tema me viene por la sangre, por la vida<sup>28</sup>.

A lo cual añade:

Quiero que la gente piense en mi pintura cuando se habla de toros.<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Museo de Antioquia, op. cit., p. 180.

<sup>29</sup> José Manuel Caballero Bonald, op. cit., p. 40.

## 1985

A finales de abril presenta en la galería Marlborough de Nueva York, junto con algunas esculturas de gran formato, su tan conocida serie de tauromaquia: *La Corrida*, compuesta por ochenta y seis obras entre dibujos, acuarelas y óleos, que plasman fases y personajes del arte taurino. Realiza también exposiciones en Coral Gables, Florida, y en el museo de Ponce, en San Juan de Puerto Rico.

El escritor peruano Mario Vargas Llosa escribe el libro *Botero. La suntuosa abundancia*; también publicado en francés por editions de La Différence, bajo el título *Botero: dessins et aquarelles*; en él aclara lo que para muchos espectadores aún funciona como premisa al ver una pintura del artista colombiano. ¿Es el de Botero un mundo naïf?. Vargas Llosa aclara que nada hay más alejado del pintor antioqueño que la espontaneidad y la facilidad artesanal del arte primitivo, ya que lo “ingenuo” de su visión es producto del conocimiento y el rigor por conseguir ciertos efectos plásticos. Ante la pregunta formulada, el escritor responde:

Lo es en la medida en que se puede llamar naïf a la obra de un Fra Angelico o de un Miró, pero no en el sentido en que lo son las de Douanier Rousseau, del polaco Wribwl o de los naïf haitianos. El mundo de Botero tiene de “ingenuo” la actitud de sus personajes, la visión decorativa y afirmativa de la existencia, su defensa de la anécdota, de lo pintoresco, del folklore como medios de expresión artística, sus colores vivos y contrastados, sus tonos fuertes, saludables, optimistas y todo un arsenal de motivos asimilables exteriormente al arte popular [...] El mundo de la pintura naïf es siempre desproporcionado, sujeto a violentas alteraciones de perspectiva. También en el mundo de Botero nos encontramos a menudo con [...] asimetrías parecidas [...] Sin embargo las desproporciones del arte naïf y las de Botero no son las mismas. Su diferencia es lo que separa al arte popular, cuyos límites se pierden en el mundo de la artesanía, de esa corriente naïf altamente refinada e intelectualizada de la pintura de Occidente de la que son monumentos estelares pintores como Fra Angelico, William Blake, Chagall o Miró, a la que pertenece Botero, que concilia una visión de semblante ingenuo, crédula y unívoca del mundo, con la factura más elaborada y rigurosa<sup>30</sup>.

Vargas Llosa aclara que las desproporciones del arte primitivo no provienen de una concepción intelectual sino de una limitación práctica, propia del oficio rudimentario del artista popular, pues guiados más por la intuición que por el conocimiento, plasman espontánea y genuinamente con trazos torpes, perspectivas erróneas y formas defectuosas libres de todo artificio.

El filósofo belga Marcel Paquet, escribe una importante monografía sobre el artista: *Botero, Philosophie de la création*, publicada también en español por Lannoo, y en inglés por Cromwell Editions. La escritora francesa Françoise

<sup>30</sup> Vargas Llosa, *Botero. La suntuosa abundancia*, New York, William Gelender, 1985, pp. 22 y ss.

Sagan escribe su novela *La Maison de Raquel Vega: fiction d'après le tableau de Fernando Botero*, inspirada en el cuadro *La casa de Raquel Vega* (1975).

### 1986

Bajo el título "76 Dibujos de los últimos cuatro años, 1980-1985", inaugura en el mes de enero una exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. Presenta una gran muestra retrospectiva en Munich, Bremen y Frankfurt.

### 1987

Realiza una exposición retrospectiva en el museo de arte Reina Sofía de Madrid. Expone en Bogotá, Hamburgo y Tokio. En el mes de diciembre exhibe su serie *La Corrida* en la Sala Viscontea del Castello Sforzesco, de Milán.

El historiador y crítico norteamericano Edward J. Sullivan escribe el primer libro sobre la faceta escultórica de Botero, titulado *Sculptures*.

### 1988

*La Corrida* es exhibida en el Castello dell'Ovo, en Nápoles, y en el Albergò delle Povere, en Palermo. Se expone una muestra antológica en el Casino de Knokke le Zoure, en Bélgica.

La editorial Fabbri publica el libro de Giorgio Soavi bajo el título: *Botero*.

### 1989

Durante los meses de enero y febrero la serie *La Corrida* se exhibe en el Museo de Arte de Coro; posteriormente se presenta en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. Realiza exposiciones en el Museo de Arte Rufino Tamayo de México, al mismo tiempo que una exposición de esculturas en la Feria de Arte, en los Ángeles. Esta misma exposición es posteriormente exhibida en Nueva York y México.

El escritor español José Manuel Caballero Bonald escribe el libro, *Botero. La Corrida*, publicado por Lerner & Lerner, obra que al año siguiente es traducida al inglés por la editorial Rizzoli de Nueva York.

### 1990

Se realiza una retrospectiva de su obra en la Fondation Pierre Gianadda en Martigny, Suiza. En la Marlborough Gallery de Nueva York se presentan esculturas recientes, al igual que en la Fondation Veranneman, en Kruishoutem, Bélgica.

Este año son publicados tres libros sobre el artista. Algunos recogen su trayectoria artística y otros consagran su serie *La Corrida*. El grupo editorial Fabbri de Milán publica *Botero*, de la italiana Paola Gribaudo, obra que será publicada en español por Susaeta Ediciones; CELIV de París, publica *Fernando Botero OEuvres 1959-1989*, escrita por Giorgio Soavi, y por último, la Bibliothèque des Arts de París publica el libro *Fernando Botero – La Corrida*, del periodista y escritor francés Jean Cau.

### 1991

En el Forte di Belvedere, en Florencia, realiza una muestra escultórica que queda reflejada en el libro de Máximo Pacifico: *Botero al Forte Belvedere di Firenze*. Inaugura exposiciones en Berlín y en la Marlborough Gallery de Tokio. Se exhibe su serie *La Corrida* en el Palazzo delle Esposizione de Roma.

### 1992

Expone en la Fundación Focus de Sevilla y en el Gran Palais de París su serie *La Corrida*, junto con obras recientes sobre papel y esculturas de pequeño formato. Presenta una retrospectiva en el Kunst Haus de Viena, al igual que una exposición de dibujos en la Galería Didier Imbert de París. En septiembre exhibe sus esculturas monumentales en Montecarlo, y en octubre de este año, coincidiendo con los sesenta años de vida del artista, se produce un evento novedoso que se convertirá en un precedente para con otras grandes ciudades del mundo: París instala a lo largo de los Campos Elíseos 32 esculturas de Botero. Ante esta excepcional exposición, Jacques Chirac, presidente de Francia, señaló:

Botero es, en efecto, el lazo entre dos continentes a la vez diferentes y complementarios, entre dos mundos: el de los maestros occidentales y el de la tradición latinoamericana...los personajes y las formas generosas de Botero; sus mujeres llenas de sensualidad, de dulzura y paradójicamente, de pujanza; sus creaciones majestuosas e impresionantes a la vez, van a animar de una manera insólita la avenida de los Campos Elíseos<sup>31</sup>.

Durante este año y conmemorando el triunfo de la serie *La Corrida*, fueron publicados cuatro libros: *Fernando Botero. Tauromaquia*, que incluye la entrevista de la directora del Museo de Arte de las Américas en Washington, Ana María Escallón; *Botero. La pintura*, del escritor, crítico de arte y profesor de la Sorbona Gilbert Lascault; *Botero: Aquarelles et dessins*, del historiador y crítico norteamericano Edward J. Sullivan, obra posteriormente editada en inglés por Rizzoli, y *Fernando Botero- Paintings and drawings*, del historiador de arte alemán Werner Spies.

---

<sup>31</sup> Museo de Antioquia, op. cit., p.181.

**1993**

Sin precedentes en la ciudad norteamericana, dieciséis monumentales figuras bronceas se exhiben a lo largo de la conocida Park Avenue, en Nueva York. Asimismo, inaugura una exposición en el Palacio de los Papas de Avignon, que es llevada posteriormente al Museo Pushkin de Moscú, y al Museo estatal de El Hermitage, en San Petersburgo.

**1994**

Sus monumentales esculturas se exhiben a lo largo del famoso Paseo de la Castellana, en Madrid. Realiza una retrospectiva en el Museo de Arte de Helsinki. Expone en Nueva York, Chicago y Fort Lauderdale, al igual que en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, donde simultáneamente presenta algunas de sus esculturas en los jardines del Museo.

Enrique Quintana Michelsen publica su libro, *Botero. Posters*.

**1995**

Expone en Bélgica, París, Beverly Hills y realiza una muestra itinerante en Japón. La escultura *Pájaro*, donada por el artista a Medellín, es dinamitada por insurgentes, dejando un saldo de veintisiete muertos y varios heridos. Botero, sin embargo, continúa donando obras a su ciudad natal y pide que permanezca la escultura semidestruida en su emplazamiento original, como manifestación de la realidad del país. Este violento acontecimiento podría considerarse como una premonición de lo que sucedería tan sólo unos años más tarde y que se revelaría en su serie *Violencia en Colombia*.

**1996**

Las exposiciones en vías públicas continúan en auge, acercándose de manera estrecha al público ciudadano. Ciudades como Jerusalén, Nueva York, Washington, Berlín, Caracas, Kyongju serán sus nuevos escenarios. En este año, el artista diseña la escenografía y el vestuario para la ópera *La hija del regimiento*, de Gaetano Donizetti, coproducida por Montecarlo, Ginebra y Dusseldorf.

**1997**

Inaugura exposiciones en Santiago de Chile, Roma, Madrid y en Lugano, Suiza.

La crítica Ana María Escallón, directora del Museo de Arte de las Américas, en Washington, entrevista a Botero; la entrevista es publicada por Villegas Editores en la edición del libro, *Botero. Nuevas obras sobre lienzo*.

### 1998

Expone sus monumentales esculturas en la Plaza del Comercio de Lisboa, en Sao Paulo y Basilea.

Villegas Editores publica en español e inglés, *Botero. Esculturas*, con textos del crítico y teórico francés Jean-Clarence Lambert.

### 1999

En un reconocimiento sin precedentes para un artista vivo, Botero es invitado a compartir el más importante escenario para el arte, la emblemática Piazza della Signoria, en Florencia. Expone treinta de sus monumentales esculturas junto a Cellini, Giambologna y Miguel Ángel. Simultáneamente ofrece una exposición de pinturas y esculturas de pequeño formato en la Sala de Armas del Palazzo Vecchio. A lo largo de este año realiza exposiciones en Caracas, Tel Aviv y Monterrey.

Villegas Editores publica el libro, *Botero. Dibujos*, con textos del francés Marc Fumaroli, reconocido experto y estudioso en retórica, arte y literatura.

### 2000

Decide donar a su ciudad natal, Medellín, una colección de ochenta y cinco obras de su autoría, y veintiuna de artistas internacionales que forman parte de su colección particular. La donación tiene repercusión a nivel no sólo cultural, sino social y urbanístico. Las nuevas instalaciones del Museo de Antioquia, antiguo Palacio Municipal, conllevaron la rehabilitación de la zona céntrica de la capital paisa. Tan emprendedor proyecto sigue hoy día presentando cambios que poco a poco, tanto la ciudad como sus habitantes, van asumiendo y disfrutando.

Simultáneamente, Bogotá recibe una donación de 136 de sus obras, y otras 52 procedentes de su colección particular, entre las que se encuentran cuadros de Picasso, Gauguin, Renoir, Dalí, Monet, Corot, Pissarro, Degas, Matisse, Chagall, Toulouse-Lautrec, Miró, Klimt, Tapiés, Beckmann, Rauschenberg, Stella, entre otros. El Banco de la República asume la responsabilidad de tan preciado regalo, y a semejanza de Medellín, adquiere una magnífica construcción contigua a la Casa de la Moneda, prolongando las salas de exhibición de la Biblioteca Luís Ángel Arango y conformando con ello una zona cultural y artística en el centro de la capital colombiana.



Antes del traslado definitivo de estas obras a Colombia, el artista expone el conjunto de sus donaciones en Madrid, en la Sala de Exposiciones de la Fundación Santander Central Hispano.

Durante este año expone sus monumentales esculturas en Pietrasanta, Italia, y presenta una retrospectiva de cien de sus obras en el Palazzo Bricherasio de Turín.

La editorial Acatos publica en inglés el primer tomo de los cinco que constituyen el catálogo razonado del artista colombiano: *Monograph & Catalogue Raisonné. Paintings 1975-1990*, bajo la dirección de Carole Hobi en colaboración con Iris Pavón-Kuenzi y Claudia Tapias, con textos de Edward J. Sullivan y Jean-Marie Tasset.

## 2001

Celebra sus cincuenta años de vida artística con una gran exposición retrospectiva en el antiguo Colegio San Idelfonso, en Ciudad de México. En esta muestra son incluidas once obras dedicadas al tema de la violencia en Colombia. El catálogo de la exposición está escrito por el colombiano Álvaro Mutis.

Simultáneamente se realizaron exposiciones en Estocolmo y en Copenhague.

## 2003

Se publica el libro *Botero. Mujeres*, con textos del escritor mexicano Carlos Fuentes; la edición en español está a cargo de Villegas editores y la versión en inglés, es de Rizzoli; Asimismo, Santiago Londoño Vélez escribe *Botero. La invención de una estética*, publicado por Villegas; a su vez, la editorial Taschen publica *Botero*, escrito por Mariana Hanstein.

## 2004

Bajo la declaración: "No voy a hacer negocio con el dolor de Colombia", Botero dona al Museo Nacional de Colombia, en Bogotá, su serie titulada *Violencia en Colombia*, constituida por veintitrés óleos y veintisiete dibujos, en su mayoría inéditos. Esta institución, desde muy temprano en la carrera del pintor, ha sido objeto frecuente de su generosidad. A partir de este momento, el artista manifiesta abiertamente su sentimiento por dejar, a través de su pintura, un testimonio sobre el momento dramático de la historia del país.

**2005**

Motivado por hacer de su pintura un testimonio histórico del horror y la injusticia en el acontecer humano, plasma en una colección de cincuenta óleos, las torturas inferidas por soldados norteamericanos a prisioneros iraquíes en la prisión de Abu Ghraib, en Irak. Dicha colección es exhibida por primera vez el 16 de junio, en el Palacio Venecia de Roma, antigua residencia del líder fascista Benito Mussolini. Botero ha sido el primer pintor vivo en exponer en estas salas. En octubre es exhibida en Alemania y luego en Atenas. Posteriormente la colección es mostrada en Estados Unidos. El objetivo final de las obras expuestas es el convertirse en memoria de la historia universal, evidenciando la crueldad e infamia humanas.

**2006**

Botero vive y trabaja en París, Nueva York, Montecarlo y Pietrasanta. Si bien las condiciones de seguridad personal en Colombia han ido mejorando en estos últimos años, es mínimo el tiempo que Botero permanece en su país natal.

La vitalidad que aún hoy en día acompaña al artista, y el conocer y dominar todos los oficios tradicionales en pintura, dibujo y escultura, le han permitido seguir realizando su sueño diario: poderse dedicar al arte, confirmando con ello una de sus premisas: “el problema no es cambiar sino profundizar”.

### 3. BÚSQUEDA DE PRINCIPIOS ESTÉTICOS FORMALES TÉCNICOS Y CONCEPTUALES

La confluencia del pasado remoto y del cercano para la conformación de un presente pictórico

La vida pictórica de Fernando Botero está marcada por momentos decisivos dentro de su carrera artística, que trazarán el camino de su evolución plástica. Estos acontecimientos han sido organizados cronológicamente en siete grandes etapas que cubren el periodo de tiempo comprendido entre 1950 y 1990. El interés de este capítulo estará centrado en la evolución conceptual y plástica a nivel cromático y volumétrico, dos aspectos entre los que se ha debatido constantemente el artista. Su refugio en diferentes influencias, buscadas en el pasado y en el presente inmediato, en el extranjero y en lo propio, en técnicas aprendidas y técnicas por descubrir, en el paulatino conocimiento de las texturas a través de su pincelada, la crítica, el público y un anhelo por conseguir un sueño.

Deseo aclarar que dentro de estos acontecimientos trascendentales en la vida pictórica del artista, si bien ya no formativos, se encuentran dos que escapan al periodo comprendido por mi análisis y que anexo a esta tesis a manera de apéndices: el primero de ellos es la donación de obras de arte a los museos de Bogotá y Medellín, presentadas al público en el año 2000, y el segundo es la incursión de Botero en el tema de la violencia, como denuncia social en los sucesos de Colombia (2004) y Abu Ghraib (2005), donde el artista se aleja, de manera evidente y consciente, del principio del arte como fuente de placer.

Algunos de estos acontecimientos irán acompañados por comentarios de críticos e historiadores del arte, especial barómetro en el caso de Botero ya que han tenido gran fuerza dentro de su carrera artística, sin llegar por ello a comprender en su totalidad la obra Boteriana. Como bien nos dice Edward Lucie-Smith, estudioso del arte latinoamericano del siglo XX:

En cuanto a su fama, Botero es al mismo tiempo afortunado y desafortunado. De todos los artistas latinoamericanos vivos, es quizás el que más éxito tiene con el público internacional. No obstante los críticos en general, al menos recientemente, pocas cosas buenas tuvieron que decir de él. A pesar de todo, debe haber una explicación para la tenaz influencia que ha ejercido en la imaginación del público, y ésta, a su vez, puede indicar que es de hecho un creador sumamente original..., algo que un público masivo de un modo u otro siente, pero que los críticos han ignorado o no han sabido interpretar de manera correcta<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Edward Lucie-Smith, *Arte Latinoamericano del siglo XX* (1993), Barcelona, Ediciones Destino, 1994, p.165. Traducción de Hugo Mariani.

Antes de partir hacia Europa, Botero realizó dos exposiciones en Bogotá, donde había dejado manifiesta cierta postura que, aún distante de saber a dónde podría llegar, hacía destacar su presencia, no sólo por su juventud, sino por el empuje y el atrevimiento con el que desde un principio abordó su actividad artística. Los críticos e historiadores de arte que en Colombia observaron sus primeros pasos en la pintura, fueron el polaco Casimiro Eiger Silberstein y el austriaco Walter Franz Engel. Los dos se enfrentaban a un despliegue de jóvenes promesas en el arte colombiano. Sabedores de que más importante que tener talento era obtener realmente un buen provecho de él, insistían en transmitir el verdadero concepto del arte a los jóvenes artistas para quienes, muy posiblemente, el arte era producto de momentos de efervescencia creativa, carentes en algunas ocasiones de calidad técnica, de esa destreza que sólo se obtiene a través del trabajo realizado durante años.

A propósito de la primera exposición que realiza Botero, con tan solo dieciocho años en las Galerías de Arte estudio Leo Matiz de Bogotá, en 1951, Casimiro Eiger comenta:

Fernando Botero [...] es un inconfundible y vigoroso talento. Los trabajos suyos exhibidos, acuarelas, tintas, óleos, crayones, etc., traslucen todas esas dotes verdaderas que ningún artista podrá simular. Poseen la audacia que nace de cierta seguridad natural, la concepción vasta y atrevida, los contrastes fuertes, la generosidad innata. [...] sus estudios los cumple de manera solitaria, en busca de su propia expresión y en oposición a su medio que no le brinda mayores alicientes. [...] la fuerza de Botero reside desde luego en una cualidad muy rara, el excelente equilibrio de los volúmenes, de las masas plásticas consideradas no sólo en su sentido espacial, sino en función de esa armonía peculiar que les confieren los diferentes tonos y colores, vistos en su distinta intensidad [...] denotando ya una gran intuición plástica, que no se obtiene con los años<sup>2</sup>.

Eiger no negaba las deficiencias que pudiera tener el dibujo aún inseguro de Botero, pero se permitía ver los valores innatos del pintor. Para su segunda exposición, en 1952, Eiger y Engel, apreciaron notables cambios en el estilo del artista: la vacilación en el dibujo y el colorido violento habían dado paso a una composición llena de gracia, una materia pictórica rica y fluida, y una paleta cromáticamente más delicada. Confirmaron en él su disposición para la pintura, una ambición ilimitada y una voluntad incansable, que le permitían obtener resultados destacables en tiempo reducido. No obstante comentaban:

Le reprochamos al pintor la gracilidad de sus figuras, una seducción demasiado delicada, cierto deseo de agradar a la retina y de halagar la fantasía<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Casimiro Eiger, *Crónicas de arte colombiano 1946/1963*, Bogotá, Banco de la República, 1995, pp. 214-215. Compilación y prólogo de Mario Jursich Durán.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 405.



Coco, 1951  
Óleo sobre lienzo  
115 x 95 cm

Sobre estas bases y considerándose esencialmente un autodidacta, no negando por ello la orientación que en algún momento recibiera del maestro Pedro Nel Gómez, Botero se dirige a la búsqueda de algo distinto que contribuyera a su desarrollo personal: Europa.

### 3.1 LOS CLÁSICOS Y EL RENACIMIENTO COMO PILAR DE SU FORMACIÓN. LA PINTURA VOLUMÉTRICA FLORENTINA DEL QUATTROCENTO

Durante el periodo comprendido entre septiembre de 1952 y febrero de 1955, Botero permaneció en Europa. Madrid, París y especialmente Florencia, influyeron de forma decisiva en la formación del artista. Su interés por Piero della Francesca, Paolo Ucello y Andrea Mantenga lo remontan a las bases pictóricas del *Quattrocento*, que si bien en un principio fueron tímidas e inseguras, revestirán con posterioridad su obra. Esta actitud de ruptura con lo contemporáneo confirmó la decisión de asumir en solitario los riesgos de la verdadera creación artística.

La observación detenida de Piero della Francesca le enseña la resistencia perpetua de la geometría al tiempo, a la moda, a cualquier caducidad; sus formas inmóviles y pesadas, cuya inmensa gravedad sólo les permite mínimos pero fundamentales desplazamientos, y la presencia insistente de la esfera y el cilindro, son características que se reflejarán en la obra de Botero. Tanto Piero como Massacio, con sus pasiones geométricas y una aversión hacia todo lo frágil, inconsistente y decorativo, dejaron profunda huella en el joven artista. Se une a ellos Paolo Ucello, con la seguridad de sus ineludibles volúmenes que crecen y se redondean hasta convertirse en cosas tremendas y excluyentes. Botero asimilará las influencias de estos tres grandes de la pintura en su búsqueda plástica hacia la expresión de un mundo de definiciones monumentales.

Dos influencias europeas que durante este periodo dejaron honda huella a nivel conceptual y que dieron base a la elaboración teórica de sus ideas estéticas fueron: las clases con el historiador del arte Roberto Longhi en la Universidad de Florencia, y los textos del más destacado estudioso de la pintura de *Quattrocento*, Bernard Berenson, con su libro *Los pintores italianos del Renacimiento*. Fue su despertar consciente hacia lo esencial en la pintura; Botero comprenderá que lo fundamental estará en plasmar los valores táctiles de las formas representadas, para que provoquen una percepción más intensa que la producida a través de su contacto real.

Algunas afirmaciones en la descripción que Berenson hace de los grandes artistas italianos se convirtieron en premisas a seguir por el joven artista. Entre ellas podemos mencionar las siguientes: en cuanto a Giotto, maestro supremo en estimular la conciencia táctil, nos permitía comprender la imagen al primer golpe de vista, debido a que inmediatamente entraba en actividad nuestra imaginación táctil; basándose en procedimientos simples, con luces y sombras

rudimentarias, y haciendo uso de la línea funcional en pocos trazos, lograba entresacar de una infinita variedad de contornos aquello que se necesitaba extraer para que la figura se impusiera y nos hiciera sentir su realidad; consideraba que Giotto había creado unos seres macizos, parcos en detalles y fuertemente contruidos<sup>4</sup>.

En cuanto a Piero della Francesca, consideraba que la impersonalidad artística, renunciando a reproducir su propio sentimiento, junto con la impasibilidad, sin manifestar emotividad o cuestionamiento alguno por lo que los personajes sentían, eran virtudes de Piero que se traducían en una sensación perdurable de calma y majestad propia de los héroes<sup>5</sup>. Debemos aquí recordar el encuentro verdadero de Botero con Piero, a través de su obra *Encuentro de la reina de Saba con el rey Salomón*, en la capilla de San Francisco, en Arezzo. Allí pudo apreciar la manera como se integraba el color y la forma, creando la sensación de volumen sin recurrir a la sombra, y la sensación de monumentalidad que producía una línea de horizonte baja.

El viaje a Europa le dio una base teórica a su búsqueda, y ahora su principal objetivo sería lograr la destreza para expresar lo esencial. Las pinturas elaboradas entre 1954 y 1955 empezaron a desvelar sus particularidades estilísticas, que si bien se presentaban de un modo aislado y sin relación alguna, con el tiempo fueron decantándose y dejando ver la monumentalidad que, de manera muy personal, se proponía conseguir.

Ya en Colombia, la opción por lo clásico, ante la alternativa del romanticismo bohemio que había caracterizado su etapa anterior al viaje, lo condujo a explorar la relación espacio-volumen. Para ello, todos los elementos de la composición fueron reducidos a un orden intencionalmente frío y racional. Era una época en el arte colombiano marcada por el abstraccionismo, como se veía en las obras de artistas contemporáneos como Negret y Ramírez Villamizar y, sin embargo, Botero se decantó por el realismo como la única forma de auténtico vanguardismo. A partir de este momento, Botero asumiría su quehacer artístico como un compromiso con la realidad:

Como un compromiso entre lo que vemos y lo que sabemos, como ha sido a través de las grandes épocas<sup>6</sup>.

Eiger, quien había alabado el trabajo de Botero antes del viaje a Europa, cuestionó la eficacia de la influencia italiana para depurar su estilo y expresar simultáneamente algo profundamente propio, considerando que el artista había empobrecido su propia facultad creadora y arruinado una parte de su técnica, ya que la pintura rígida y cerebral que ahora mostraba, distaba de las exuberancias sensuales por las que, antes de su viaje, había sido valorado.

<sup>4</sup> Cf. Bernard Berenson, *Los pintores italianos del Renacimiento*, México, Editorial Leyenda, 1944, p. 95.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>6</sup> Botero en entrevista con Flor Romero de Nhora, "El auténtico vanguardismo es el realismo", en *El Espectador*, Bogotá, mayo de 1955.

Eiger en una alocución para la Radiodifusora Nacional de Colombia en su espacio “Exposiciones y Museos”, del 3 de junio de 1955, comentó:

En el caso de Botero, lo natural consiste en una latente tendencia hacia lo decorativo, que puede expresarse tan perfectamente por medio de las formas abultadas, de la severidad compositiva y de las parcas armonías cromáticas, como se traducía, antaño, mediante las delicuescencias tonales y las delicadas cadencias compositivas. En este sentido nos parece que el joven pintor no ha logrado su cometido. Precipitó el proceso de depuración de su pintura y no logró sino mostrar la otra cara de sus obstinadas tentaciones familiares. Esperamos que este ingente esfuerzo, que le ha permitido abandonar tantas actitudes superficiales y lograr una forma seria y segura, lo conduzca, en un futuro a traspasar el umbral de la pintura que no realiza la forma exterior de un deseo<sup>7</sup>.

No obstante, los comentarios de la crítica de arte colombo-argentina Marta Traba con respecto a la producción florentina, producción que como apreciamos, no era aún comprendida por parte de los expertos, apuntaban ya la entrada al mundo esférico de Botero:

Los dibujos correspondientes a esta época y algunas de las obras que trajo a Colombia en 1954, parecen una pesadilla de esferas. [...] esferas que son ellas mismas la manzana, que sirven para expresar la manzana en una apariencia pesada y definitiva. Lo más interesante de este momento, no es precisamente ver como la obsesión de la forma geométrica redonda le persigue a través de los grandes renacentistas, sino como aplica la forma a un significado que no tiene relación alguna con el que se intentó expresar en el Renacimiento. Botero aplica la ley de la esfera y del cilindro, al repertorio de formas que le ha enseñado el siglo XX. A las mismas cosas de Obregón, de Morandi, de Braque. A la utilería de cocina puesta sobre una mesa; cafeteras, manzanas, jarras, piñas. Pero antes de llegar a esta aplicación, da numerosas vueltas por el laberinto<sup>8</sup>.

Diez años más tarde la misma Traba, refiriéndose a la producción europea de Botero, analizaba la orfandad de muchos artistas colombianos, que libremente escogen sus ancestros en el extranjero, y la necesidad de, a partir de éstos, lograr un camino personal, tal como sucedía en el caso de Botero. Traba comenta:

La inclinación hacia el renacimiento italiano de Botero no hubiera sobrepasado la parodia tan frecuente entre nuestros pintores, si a partir de este punto no hubiera ido conduciendo su obra hacia una profunda estructura de sentido<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Casimiro Eiger, op. cit., p. 407.

<sup>8</sup> Hernán Díaz, Marta Traba, *Seis artistas contemporáneos colombianos*, Bogotá, Editor Alberto Barcos, 1963, s. p.

<sup>9</sup> Marta Traba, “Las dos líneas extremas de la pintura colombiana: Botero y Ramírez Villamizar”, en *Historia abierta del arte colombiano*, Bogotá, Colcultura, 1984, p.174. La búsqueda de referentes del artista colombiano en el extranjero, obviando lo nacional, fue tratada también por Eiger en sus alocuciones para la Radiodifusora Nacional de Colombia, en su programa semanal “Exposiciones y Museos”; que dirigió desde 1948 hasta 1960.





*Paisaje de Fiesole*, 1954  
Acuarela  
52 x 67 cm

### **3.2 SEDUCCIÓN POR LA MONUMENTALIDAD DEL MURALISMO MEXICANO. EL ARTE COMO CRÓNICA Y NARRACIÓN DE UN GRUPO HUMANO**

Botero se sintió muy atraído por el muralismo mexicano pues intuía las posibilidades plásticas que podía ofrecerle en cuanto a monumentalidad y modernidad. El artista, habiendo aprendido la técnica al fresco en Italia se sentía más cercano a los muralistas, siendo para él indiferente sus inclinaciones políticas y el actual desprestigio por el que Rivera, Orozco y Siqueiros atravesaban, ya que, pese a todo, México era el centro indiscutible del arte moderno latinoamericano.

El arte mexicano representaba una liberación de las academias, de las normas de la perspectiva convencional y de las limitadas temáticas propias del taller tradicional. La necesidad de hacer un arte que, aunque fundamentase sus bases en la valiosa trayectoria europea, obtuviera un sello de identidad de lo latinoamericano. Con respecto a esto, Botero comenta:

Para mí tuvo gran importancia una personalidad como Rivera. A los jóvenes pintores americanos nos enseñaba la posibilidad de crear un arte no colonizado por Europa. Lo mestizo me atraía, esa mezcla de cultura autóctona y española<sup>10</sup>.

En México, Botero permaneció desde finales de 1955 hasta el inicio de 1957, periodo en el que adoptó una posición intermedia entre el dramatismo de Orozco y el lenguaje de Rufino Tamayo. Existía en él una necesidad de no renuncia al principio popular y heroico que revestía el muralismo mexicano, ahora en decadencia. El joven artista buscó incansablemente referentes latinoamericanos en Lam, Obregón, Grau, sin poder consolidar lo que anhelaba como identificador del arte latinoamericano, comprendiendo que no podría, a partir de un lenguaje agotado como el de los muralistas, plantear una nueva propuesta creativa.

### **3.3 MOMENTO DE ILUMINACIÓN QUE DA ORIGEN A SU FORMA VOLUMÉTRICA. MÉXICO Y EL NACIMIENTO DE UN ESTILO**

Después de la experiencia europea, Botero sintió la atracción por lo latinoamericano. Sintió la necesidad de plantearse un reencuentro con los temas que habían marcado su pintura entre 1948 y 1952, pero en esta ocasión serían concebidos sobre bases artísticamente más evolucionadas, de manera que pudieran otorgarle a su pintura el reflejo de su compromiso con la realidad, como lo había declarado públicamente al regresar de Europa. Si bien en un primer momento consideró que esta orientación la podría hallar a través de México, la experiencia lo hizo consciente de que su primer intento de

<sup>10</sup>Mariana Hanstein, *Botero*, Colonia, Taschen, 2003, p. 22.

acercamiento a lo latinoamericano había sido fallido; por tanto la búsqueda debía continuar.

En el ambiente colombiano, la pintura de Alejandro Obregón gozaba de ese contenido latinoamericano que hacía de su actividad pictórica un acontecimiento de gran reconocimiento nacional. Los jóvenes pintores colombianos, entre ellos Botero, encontraron en él un referente extraordinario; algunos adoptaron como propia la contraposición de elementos, eje poético de la pintura obregoniana.

Fue un periodo de intensa búsqueda en el que se aunaban en su mente todas las experiencias adquiridas hasta el momento, pero que aún no encontraban un camino de salida seguro y firme. El escritor colombiano Álvaro Mutis, compañero del artista en México, define a Botero como “un monstruo de endemoniada lucidez, que registra con el ojo implacable de un felino en acecho, la cotidiana y sandia existencia de sus semejantes”; de sus caminatas en el país azteca recuerda:

Botero se detenía, de pronto, en las anónimas esquinas de la Colonia Nápoles, para explicarme, con sabio y razonado entusiasmo, sus exhaustivas incursiones en la obra de Piero della Francesca o cómo preparaba sus azules el Giotto. En los primeros días, Botero, a más de amigo con secretas, muy secretas zonas de una angélica ternura, era para mí únicamente un pintor que buscaba afanosamente sus caminos por un mundo cuyos secretos ya no le eran ajenos. Había recorrido los museos de Europa con la serena paciencia de quien está resuelto a saber más pintura que nadie y sospecho que para entonces ya lo había logrado plenamente<sup>11</sup>.

Para concentrarse en lo puramente plástico, dejó de lado el carácter épico del tema y optó por dedicarse a pintar objetos sencillos como vasijas y frutas, camino inducido por la compatibilidad plástica con el pintor mexicano Rufino Tamayo. Dicha experiencia lo distanció de Orozco y Rivera, acercándolo a Cézanne y Morandi. Fue en la cercanía a Tamayo como surgió su interés por la mandolina, para quien las mandolinas, las sandías, las piñas, los recipientes con uvas y otras naturalezas muertas, constituían su repertorio pictórico desde 1930. A finales de 1956 realizó numerosos esbozos y dibujos del instrumento, hasta llegar a la experiencia estética que cambiará su vida: el logro de una relación plástica verdaderamente monumental, en donde el tema recuperaría su importancia frente al color y la composición.

Con total consciencia de su búsqueda artística y presintiendo el resultado final, Botero alteró la escala de las diferentes partes de la mandolina en sentidos opuestos, obteniendo con ello que las proporciones cambiasen. Encontró en *Naturaleza muerta con mandolina y uvas* (1956) una alteración con más consistencia que la que había logrado en las obras realizadas en Italia, como *Puentes sobre el Arno* (1955), y menos complicada y ambigua que

---

<sup>11</sup> Tracy Atkinson, Klaus Gallwitz, Álvaro Mutis, *Botero, exposición retrospectiva en cinco museos alemanes*, Munich, Ediciones de la Galería Buchholz, 1970, p. 43.

la de *Caballos* (1954). En ella manifestaba un espacio con indicios de soluciones cubistas y una influencia evidente de Tamayo, observada en los objetos escogidos para pintar, la mandolina y las uvas. El historiador Álvaro Medina nos relata la experiencia estética de Botero de la siguiente manera:

En el primer estudio importante de la mandolina, mientras el cuerpo del instrumento se infló deliberadamente, la boca y las clavijas se redujeron. Con este procedimiento sacaba de su normalidad el cuerpo del instrumento y acentuaba de tal manera el volumen, que éste se convertía en un elemento rotundo y pesado con vida plástica propia<sup>12</sup>.

Como el mismo Botero ha sostenido en varias de sus entrevistas, el valor de este momento fue el de ser consciente de lo acontecido, racionalizando la experiencia y convirtiéndola en el principio formal que desde entonces regirá su figuración. Una vez estructurado su lenguaje, Botero volvió a los temas que sentía como esenciales dentro de la realidad Latinoamericana, pero aún sus pinturas denotaban con fuerza la influencia de Obregón.

El acontecimiento artístico de la mandolina marcó un giro en la obra del artista que no fue ignorado por los críticos e historiadores del arte, quienes opinaron públicamente en los diarios del país sobre la trayectoria de Botero. Es el caso de Arístides Meneghetti, crítico uruguayo establecido en Colombia, que comentó:

Si analizamos su pintura podemos comprobar tres etapas: la de 1953 a 1954, en la cual, bajo la influencia de la pintura metafísica italiana, desarrolló su trabajo en torno a la metáfora literaria; la segunda etapa (1955), de retorno a su patria, busca tomar contacto con los temas populares, en la realidad a la cual pertenece, y la última en que, ya seguro del terreno donde sus medios de expresión se desenvuelven con absoluta naturalidad, desarrolla su enfoque valorizando la realidad cotidiana<sup>13</sup>.

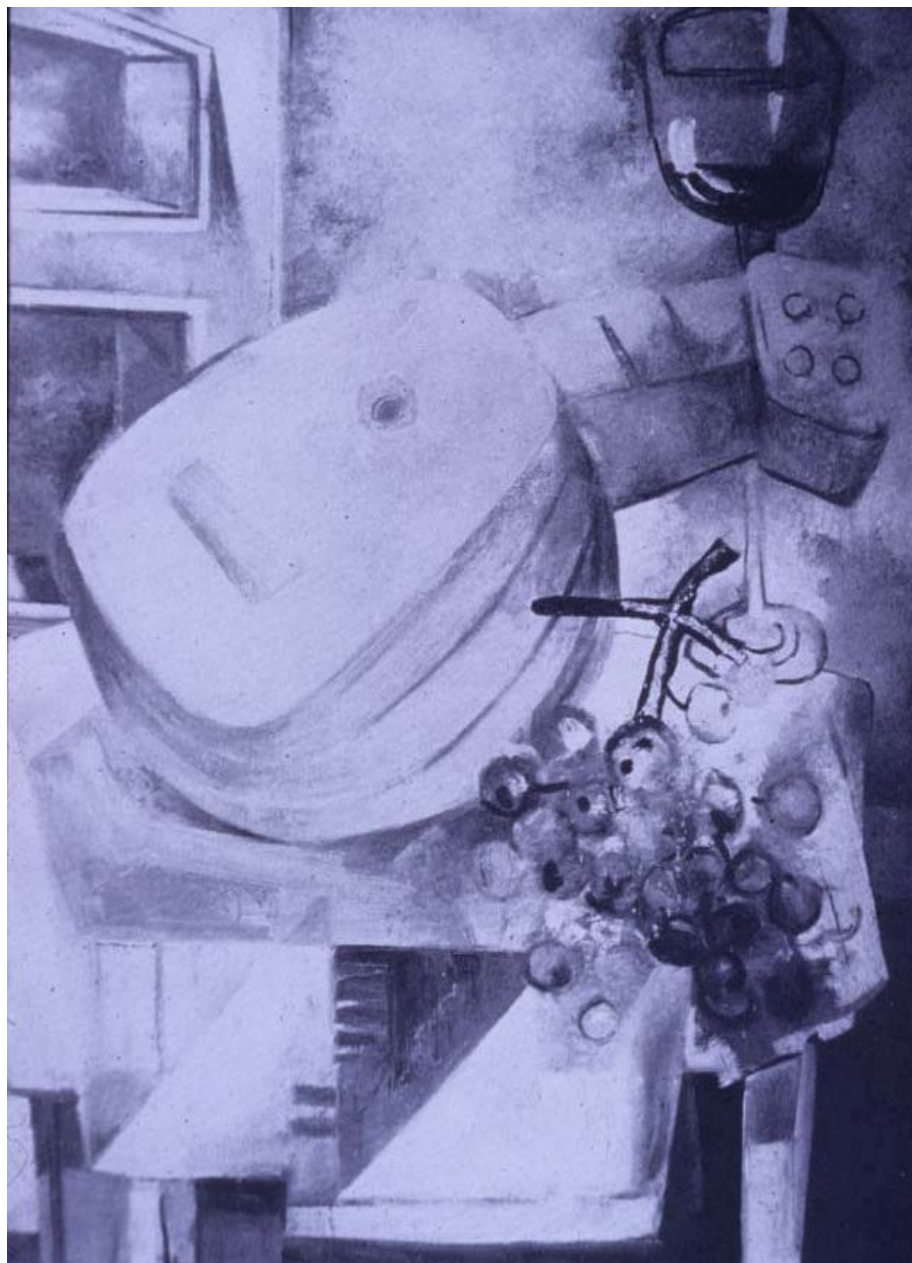
También la crítica americana Leslie Judd Porter, con motivo de la exposición en la sede de la Unión Panamericana en Washington (1957), primer escenario de la tan famosa mandolina, opinó que aunque la obra del joven artista era muy similar a la de su compatriota Alejandro Obregón, tanto en tema como en color, su búsqueda por lo monumental era muy personal. Definiendo el quehacer artístico de Botero, afirmó:

Amplía las formas de sus naturalezas muertas hasta que ellas parecen como arquitecturas; incluso el estudio de un niño adquiere proporciones gargantuescas<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Álvaro Medina, "Botero encuentra a Botero", en *Procesos del arte en Colombia*, Bogotá Colcultura, 1978, p. 460.

<sup>13</sup> Arístides Meneghetti, "Botero y el problema del arte americano", en *La República*, Bogotá, abril de 1956.

<sup>14</sup> Leslie Judd Porter, *The Washington Post and Times Herald*, 28 de abril de 1957. La crítica norteamericana establece la comparación con los gigantes *Gargantúa y Pantagruel*, novela de François de Rabelais, compuesta por cinco libros escritos entre 1531-1564.



*Naturaleza muerta con mandolina y uvas, 1956*  
Óleo sobre lienzo

Igualmente Florence Berryman, columnista del *The Sunday Star* de Washington, comentó sobre el nuevo volumen de Botero lo siguiente:

Casi todos los temas de la muestra parecen ser de tamaño y peso Brobdingnagianos [...] solamente Hércules o Sansón podrían alzar la mandolina de un bodegón que luce como tallada en un bloque de granito<sup>15</sup>.

México ya le había aportado el punto clave sobre el cual desarrollar un estilo, base que permitió a Botero regresar a Colombia en el mes de octubre de 1957. Una vez allí, Botero dio a conocer públicamente esta nueva concepción del volumen a través de su obra *Contrapunto* (1957), aprovechando su participación en el X Salón de artistas colombianos. Las observaciones por parte de la crítica se centraron en el color, que aún no era nada definido, más que en lo volumétrico:

Fernando Botero sigue ascendiendo en su propósito de un dominio completo del color. Sus cuadros han ido recorriendo un camino donde la aspiración creemos que consiste para el pintor en lograr un idioma colorístico plenamente plástico y que sea capaz de contener un especial realismo poético, de expresión muy suelta, muy meramente indicativa y sin imposiciones y, además, donde su central preocupación quede ubicada en un virtuosismo de inusitadas gamas colorísticas<sup>16</sup>

Ante dichas declaraciones, Botero sintió la necesidad de resaltar el volumen con más fuerza, razón por la cual imprimió sobriedad a su paleta y endureció las superficies, características estas que aplicó a toda la obra realizada en Colombia durante esta etapa.

Si bien la combinación de las distintas posibilidades de alteración de las proporciones que Botero estaba probando quedaron plasmadas en su famoso *Naturaleza muerta con Mandolina y uvas* (1956), es interesante comprenderlas separadamente: algunas eran obtenidas por el alargamiento de las formas en sentido vertical, adelgazando los volúmenes, mientras que otras se ensanchaban horizontalmente, redondeándolos y llenándolos; una tercera alteración de las proporciones, siempre presente, era lograda a través de la ampliación de lo representado, multiplicando su tamaño real.

Botero buscaba la deformación necesaria del objeto pintado sin que éste perdiese su identidad; simultáneamente, el objeto hinchado adquiría un poder expresivo plástico que justificaba su existencia dentro de ese particular lenguaje. Para hacer notoria dicha ampliación, el artista dejaba elementos de dimensiones normales dentro del cuadro, detalle que se puede apreciar en obras de la época como *En rosa, gris y blanco* (1957) y *Luz cenital* (1957).

<sup>15</sup> Florence Berryman, *The Sunday Star*, Washington, 12 de mayo de 1957. Brobdingnag es la tierra de gigantes de la obra *Los viajes de Gulliver*, escrita por el irlandés Jonathan Swift en 1726.

<sup>16</sup> Clemente Airó, "El X Salón de arte Colombiano", en lecturas dominicales de *El Tiempo*, Bogotá, 13 de octubre de 1957.



*Contrapunto*, 1957  
Óleo sobre lienzo  
110 x 127 cm

Las pinturas siguen tendiendo a ser planas; los intentos de ampliación volumétrica hasta ahora realizados se sirven básicamente de objetos de la vida diaria que, en algunos casos, ocupan la casi totalidad del lienzo y con los que prueba el difícil reto de obtener una coherente alteración de proporciones, pero sin caer en el gigantismo.

La figura humana sólo ha aparecido en *Festín de Baltasar* (1957), donde una imagen añorada tiene un brazo, el derecho, que a diferencia del resto del cuerpo, presenta inmensas proporciones. Gradualmente se fueron dando los cambios que lo aproximaron a una solución más equilibrada y racional de la figura humana, como se apreciará en *Niño con cascabel* (1957), pero aún la figura sólo responde a la inflación, mas no a la monumentalidad, sin encontrar una verdadera respuesta plástica.

Esta búsqueda de proporción para la representación humana se extenderá por algún tiempo. Inicialmente, aunque las partes del rostro estaban bien proporcionadas, la cabeza era de igual tamaño que el tórax; además, la altura de la figura disminuía al ser expandida lateralmente. El resultado no dejaba de ser deforme y feo, como lo vemos en *La enana* (1957), para lo cual Botero recurrió al uso decorativo del color, olvidando por el momento la monumentalidad.

El resultado de esta experiencia generó, por una parte, un cambio en la paleta, iniciando un nuevo periodo cromático; y por otra parte, dio origen a esa tierna invitación a la risa que ha singularizado su obra, tal como se puede apreciar en *Don Nuño Bufón* (1957)<sup>17</sup>.

A partir de entonces se concentró en estudiar que todos y cada uno de los elementos del cuadro respondieran a “su” nuevo lenguaje.

Una de las obras que más fuerza tendrá en este nuevo camino será el *Póstumo retrato de los Arnolfini* (1957), obra inspirada en el pintor Van Eyck, en donde la consistencia del volumen de la figura femenina, en este caso Giovanna Cenami, es obtenida con una alteración de proporciones que en ningún momento pierde la coherencia; no hay gigantismo en ella, defecto del que adolecían aún muchos de sus bodegones. Otra de las cualidades que nos aportará esta obra será el hieratismo en sus personajes.

La desmesura monumental de las figuras empezará a caracterizarse por esa inmovilidad casi pétrea que había aprendido Botero a través de Piero della Francesca. Paradójicamente, la sensación de humor seguirá presentándose; tanto bodegones como figuras humanas gozarán de iguales características. La crítica, en esta ocasión, destacó el elemento humorístico que empezaba a manifestarse en la obra. Uno de los comentarios fue el siguiente:

---

<sup>17</sup> Cf. Álvaro Medina, op. cit., pp. 466-467.



Hay un humor selectivo en Botero. Un humor que a veces participa de una simplicidad y austeridad zurbaranésca y a veces de la fantasía que proviene de lo popular<sup>18</sup>.

Tal como le sucedería años atrás en Madrid con el casual e iluminador *Encuentro de la reina de Saba con el rey Salomón*, Colombia le aguardaba con una sorpresa similar, igual de reveladora, en el estudio del muralista Ignacio Gómez Jaramillo: una cerámica popular de Ráquira<sup>19</sup> que representaba a un hombre campesino. Botero inmediatamente encontró en ella la respuesta al tratamiento de la figura humana monumental que estaba buscando. La tranquilidad que le brindó el encontrar estos referentes en la cerámica precolombina antropomórfica y en la lítica agustiniana, con su deformación en sentido horizontal y su frontalismo, le permitieron descubrir estrechas semejanzas tanto en forma como en concepto con el pasado precolombino y colonial neogranadino, haciéndolos ahora partícipes de su imaginario pictórico.

Botero siente la necesidad de recuperar la temática latinoamericana con sus connotaciones sociales; es entonces cuando el humor le ayudó a parodiar y criticar una realidad nacional que dejaba mucho que desear. Gradualmente sus formas redondeadas se fueron haciendo más plenas y la relación cabeza-tórax se fue equilibrando, caminando sobre los recientes descubrimientos.

#### **3.4 MANTEGNA Y LA CONSOLIDACIÓN DE UN RETO. LA CAMERA DEGLI SPOSI, SU PRIMERA GRAN OBRA MAESTRA**

Botero, seguro de que el estilo pictórico que había descubierto le ofrecía una enorme riqueza plástica, quiso crear una versión propia sobre la conocida obra que el gran artista italiano Andrea Mantegna había pintado para la familia Gonzaga. Con el particular lenguaje que definía ahora su nueva figuración, y tomando del cuadro original sólo lo que se adaptaba a su estilo volumétrico, Botero pinta *La camera degli sposi* (1958) para el XI Salón de artistas colombianos. Su versión tiene una dimensión más familiar. Se centra sólo en seis personajes de la familia Gonzaga de los cuales destaca sus características físicas: narices prominentes y dobles mentones; la consaguinidad de las figuras estará para él en un primer plano. La hija enana de los Gonzaga pierde su carácter monstruoso y en lugar de parecer algo excepcional, se integra al conjunto de forma armoniosa. Botero le permite incluso, gracias a su escenificación, parecer más alta que su hermana, la que sostiene una manzana en la mano. En general, los volúmenes se presentan como masas monolíticas en donde la cabeza tiene igual dimensión que el torso, y la pincelada que los define es espesa, accidentada e informal; la recurrencia a lo decorativo del color continúa haciéndose manifiesta.

<sup>18</sup> Enrique F. Gual, *El Excelsior*, México, febrero de 1957.

<sup>19</sup> Ráquira es una pequeña población en el departamento de Boyacá, Colombia, con una tradición cerámica reconocida a nivel nacional.



*Camera degli sposi (Homenaje a Mantegna II)*, 1961  
Óleo sobre lienzo  
325 x 260 cm

La respuesta de rechazo por parte de los críticos fue inmediata; la obra fue considerada como burla y negación de la belleza. Sin embargo, la crítica Marta Traba supo ver el valor plástico de la obra en cuestión y explicó:

Aquí comienza a desarrollarse una fenomenología de la forma cruel, el ingreso al expreso disparate, la auténtica expansión de la pintura en un mundo imaginario. [...] no hay nada más cruel que el aparente candor con que una figura se aplasta o crece, y entra en una noción estética nueva y sarcástica, el feísmo.<sup>20</sup>

Según Traba, Botero convertía el feísmo en una categoría tierna y grotesca, lo cual lo hacía diferente a cualquier deformación artística precedente. Lo que para unos fue una gigantesca caricatura del retrato de la Familia Gonzaga, determinó algunos de los principios deformantes de su obra: el primero de ellos será la eliminación del aire circulante, destruyendo el equilibrio entre la forma y el espacio que la contiene, y el segundo será la ruptura con la concepción ilusionista de una realidad puesta en orden y corregida por el artista con intención de revelar ciertos elementos.

Bajo estas premisas, la obra quedaba asfixiada, desequilibrada, y transportada a un plano de pura irrealidad; voluntariamente estática, pero dinamizada por el manejo magistral del color y la presencia de un humor marcado por la ternura<sup>21</sup>.

De la misma forma, Mario Rivero, poeta y crítico de arte colombiano, consideró que la intención de Botero era, a través del feísmo, de la antibelleza, darnos a conocer una categoría estética capaz de despertar emociones y sacar al espectador de su pasividad; una necesidad de romper con los criterios preestablecidos sobre lo bello y lo feo, y abrir una interesante puerta hacia lo extraño. La apreciación de Rivero era la siguiente:

Botero se dedica a hacer la única plástica que puede ser hecha por un hombre de este tiempo para los espectadores de este tiempo. Aceptando que lo deforme y lo cómico son momentos de lo bello, ha planteado la cuestión de cómo es posible representar con perfección artística los contenidos de la moderna vida burguesa, los cuales en su carácter básico y sin falsear no son bellos ni se orientan siquiera a la belleza. Lo que en definitiva él nos dice, es que sólo de lo grotesco se puede obtener ternura y que si se descarta enteramente lo deforme, es asombroso lo anémica que se vuelve la pintura<sup>22</sup>.

La trascendencia de este atrevimiento pictórico hacia el “feísmo” lo colocó en un lugar destacado dentro del arte colombiano, convirtiéndose para él en base fundamental para su siguiente gran obra: *La siesta del obispo* (1958). En

<sup>20</sup> Hernán Díaz, Marta Traba, op. cit., s. p.

<sup>21</sup> Cf. Marta Traba, *Historia abierta del arte colombiano*, Bogotá, Colcultura, 1984, pp. 174-175.

<sup>22</sup> Cf. Mario Rivero, *Botero*, Bogotá, Plaza & Janes, 1973, p. 7. Rivero realiza un interesante análisis sobre cómo famosos predecesores de Botero rompieron con las impuestas leyes de la pintura, con la estética de lo bello, de lo clásico, hasta poderse inspirar en la realidad circundante; el mismo Rafael, en *El Parnaso*, Rubens, con su actitud plenamente terrenal, o Honoré Daumier, inspirado en lo cotidiano y criticándolo mordazmente.

ella trabajó la sensación de espacio: el obispo, un volumen de forma cilíndrica, se expandía hacia los ojos del observador y no lateralmente.

La búsqueda que se inició en 1956, tuvo acusado desarrollo durante los dos siguientes años: 1957 y 1958 fueron años decisivos a partir de los cuales, características apenas esbozadas, como bocas pequeñas, grandes ojos, brazos cortos con grandes manos, situaciones absurdas que se convertían en normales, más tiernas que irónicas, serán constantes durante los años inmediatamente posteriores.

A final de 1958 y durante 1959, Botero regresará a una paleta monocromática. Los estudios de su obra han identificado la paleta monocroma con periodos de reorientación dentro de su búsqueda plástica.

La última exposición de esta década la realizó en el mes de noviembre de 1959 en la Biblioteca Nacional de Colombia, en Bogotá, exposición que Eiger valoró positivamente por su cohesión y por una mayor seguridad tanto formal como temática. Igualmente expresaba su asombro ante los monstruos de Botero, orgullosos de su belleza, porque realmente encontraba que ellos desprendían hermosura gracias a la recreación del artista dentro de un mundo que no era el real, sino que pertenecían al reino de la estética, en el que lo que prevalecía era el conjunto de las formas y no su sobrenatural y grotesca magnitud.

El arte de Botero experimentaba continuas transformaciones, buscando una unión íntima entre forma, contenido, tema, dibujo y color, para definir su mundo de formas abultadas, infladas, monumentales y monstruosas a la vez, pero que nos revelaban, a través de esa inusitada ampliación, las virtudes internas de los objetos de la vida diaria, su presencia fenomenal al lado de nuestras vidas, la poesía un tanto impositiva que encierran y las insospechadas virtudes plásticas que se esconden en su poco considerada superficie.

### **3.5 ENTRADA AL MUNDO INTERNACIONAL DEL ARTE. EL MOMA DE NUEVA YORK LE ABRE SUS PUERTAS**

Para inicios de la década de los sesenta, la crítica de arte en Colombia contaba ya con otras dos destacadas personalidades, que inevitablemente tuvieron que ver con el desempeño artístico del pujante, novedoso y polémico artista antioqueño. Ellas eran Marta Traba y Eugenio Barney Cabrera, quienes junto con Eiger escribían para la revista *Semana*.

En junio de este año, se exhibieron obras de Botero en la Galería de arte El Callejón. En esta ocasión se incluyeron varios estudios y esbozos que habían sido dejados por el artista antes de viajar a Estados Unidos en su estado de desnudez primitiva, circunstancia que permitió observar en algunos de ellos su inspiración original, sus primeras intenciones, libres de la

composición, la firmeza, el rigor del colorido, de los contrastes tonales y de la audacia del diseño, características todas ellas que impregnaban las obras concluidas del artista. Así, desnudas, dejaron ver claramente que el tema no le interesaba, que todas las figuras tan discutidas por la crítica, obispos, Monalisas, demonios, solo eran para Botero receptáculos de formas, de formas por estructurar, y que lo que le guiaba era la búsqueda del alegre acuerdo de colores, de la materia jugosa y libremente desparramada. Tal descubrimiento para Eiger fue descrito en las siguientes palabras:

La expresión y la sensación de grandeza nacen no de los objetos representados, ni de la exageración vistosa de sus formas, sino de la materia misma de la pintura que transmuta los volúmenes, metamorfosea el motivo, impone el color y reúne todo ello en una sola armonía de diseño, de tono y de composición. [...] Todo lo actual, todo lo voluntariamente exagerado, todo lo subrayadamente grotesco está en nosotros como contribución irónica de nuestro tiempo y no es un invento de Botero<sup>23</sup>.

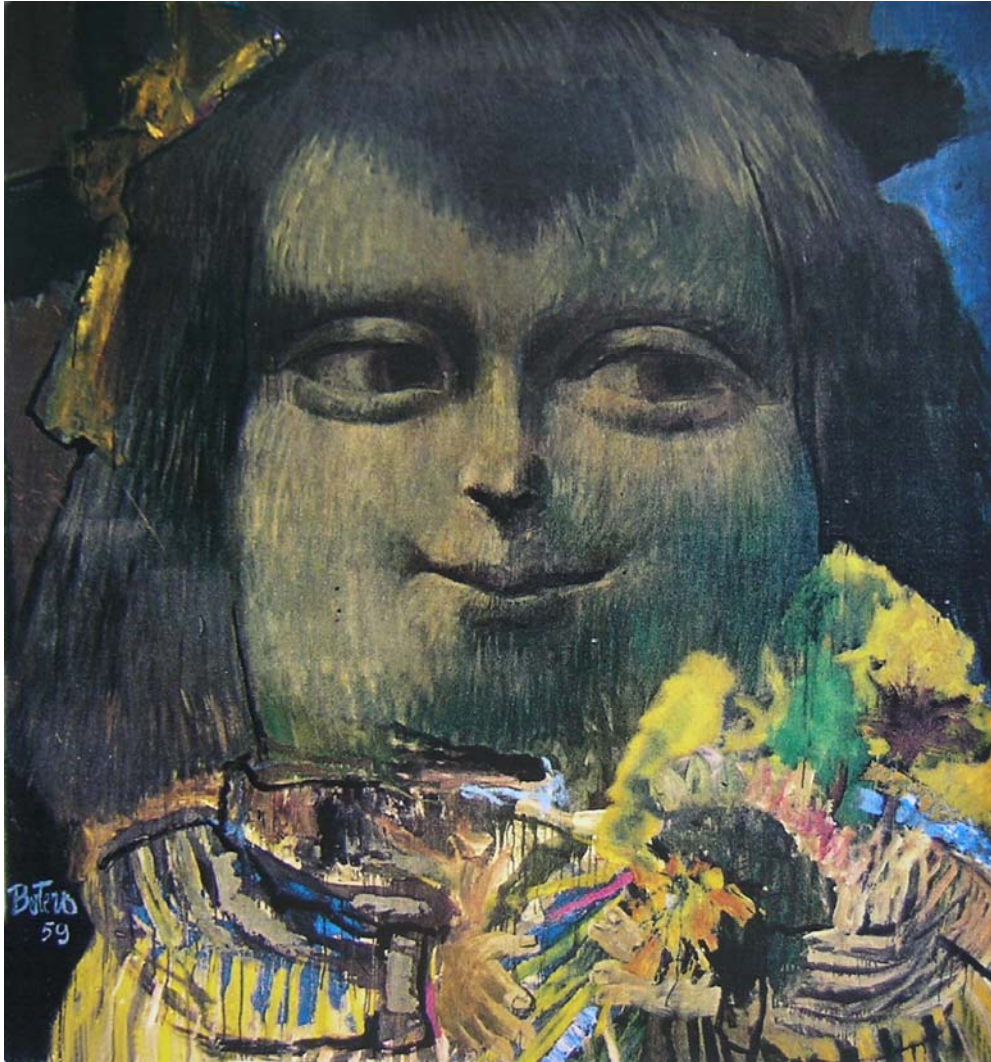
Asimismo Traba, en esta oportunidad, destacó la inocencia disparatada de las figuras de Botero y la dislocación de los sistemas expresivos conocidos, conseguida a través de su terrible imaginación creadora. Igualmente recalcó la fruición con que eran realizadas sus obras, aspecto que se evidenciaba en el empleo del color sensual, cálido y orgánico con el que Botero iba dando redondez y volumen a sus figuras, sin emplear la sombra, ni el gris ni el negro. Consideró la posición de Botero como un desafío a la belleza y a la lógica y por ende a la opinión del público que, perplejo, observaba sus obras. Igualmente añadió:

La pintura desafiante, si bien puede chocar y horrorizar, jamás pasa desapercibida. [...] la pintura de Botero llegó, en apariencia, a imponerse por su infatigable intrepidez para desfigurar la realidad. [...] Sus cuadros, más que todo, son una epidermis festiva y brillante, interminablemente jugosa: el vestido de la sinrazón sobre una sólida y pensada dosis de oficio<sup>24</sup>.

Mientras esto se desarrollaba en su país natal, Botero estaba a punto de vivir uno de los acontecimientos más importantes de su vida. Había transcurrido un año desde su llegada a Estados Unidos, cuando en el mes de octubre recibió en su taller la visita inesperada de la curadora del Museo de Arte Moderno de Nueva York, Dorothy Canning Miller, quien habiendo ido en busca de otro pintor, conoció a Botero, del que había escuchado comentarios anteriormente. La *Monalisa a los doce años* (1959) presidía el estudio del pintor, acaparando la atención y admiración de la curadora, que decidió adquirirla para el museo, bajo la autorización de su director Alfred H. Barr. Fue la única obra figurativa comprada durante ese año por la institución y fue exhibida en el mes de diciembre. Dos años más tarde, en febrero 1963, coincidiendo con la exposición de la *Monalisa* de Leonardo da Vinci, en el Metropolitan Museum, el cuadro de Botero fue colgado en lugar destacado a la entrada del MOMA.

<sup>23</sup> Casimiro Eiger, op. cit., p. 661.

<sup>24</sup> Hernán Díaz, Marta Traba, op. cit., s. p.



*Mona Lisa a los doce años, 1959*  
Óleo y tempera sobre lienzo  
211 x 195'5 cm

El *New York Times* destacó la adquisición de la prestigiosa institución y consideró a Botero como un “posible nuevo maestro.”<sup>25</sup> Los comentarios acerca de la obra, en donde se observaba cierta influencia de la pincelada expresionista, destacaron su poderosa estructura y un empleo arrollador del color.

Este acontecimiento marcó la vida del artista, dándolo a conocer a nuevos e importantes clientes, entre los que se encontró el gran coleccionista Joseph H. Hirshhorn, conocido como el “Medici de Brooklyn”, dueño del Hirshhorn Museum and sculpture Garden de Washington donde, años más tarde, se realizará una gran retrospectiva de Botero organizada por Cynthia Jaffe McCabe, quien a pesar de ser una defensora del arte norteamericano, consideró a Botero uno de los mejores artistas latinoamericanos desde la segunda guerra mundial<sup>26</sup>.

### 3.6 DECANTACIÓN DE UN ESTILO. DÉCADAS DE LOS SESENTA Y SETENTA

Al inicio de la década, y habiendo realizado otra *Monalisa niña* (1961), las preocupaciones básicas de Botero eran la monumentalidad estática de la figura, la pincelada libre, influenciado por De Kooning, y la noción antiacadémica del color, que contribuía a la definición de los volúmenes. La alteración de proporciones en la figura humana continuaba caracterizada por cabeza y tronco enormes, con brazos y manos pequeñas. La sensualidad de la forma sigue siendo un tema pendiente de resolver.

Los primeros años de la década de los sesenta fueron años de gran intrepidez marcados por una pincelada estriada, muy visible y concreta. En los *Niños de Vallecas* y en las figuras femeninas, alcanzó un tratamiento cromático magistral a través de las largas y cálidas estrías de colores luminosos mezclados estridentemente; la fuerza del color frivolisaba los significados y hacía olvidar el concepto de volumen. Refiriéndose a la serie *Niño de Vallecas*, Traba hace el siguiente comentario:

Tanteando esta pintura blanda que modela con un placer realmente físico los matices interminables del niño de Vallecas, quedamos atrapados en el tema, olvidados del disparate, abolida como por arte de magia la repulsión que debería darnos este olímpico maltrato de la armonía y las proporciones lógicas<sup>27</sup>.

Sin embargo la crítica en New York no coincidía con la colombiana; los críticos neoyorkinos habían dado a conocer su concepto después de la primera

<sup>25</sup> Nelly Vivas, “Cuadro de F. Botero en el Museo de Arte Moderno de Nueva York”, en *El Tiempo*, Bogotá, 24 de diciembre de 1961.

<sup>26</sup> Cynthia Jaffe McCabe, *Fernando Botero*, Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, 1979.

<sup>27</sup> Hernán Díaz, Marta Traba, op. cit., s. p.

exposición individual del artista en “Contemporaries”, de manera cruda y poco favorecedora. Como ha recogido Engel, el cronista del *New York Herald Tribune*, al igual que el del *New York Times*, definieron con las siguientes palabras las figuras de Botero:

Niños gigantes y monstruosos, como subdesarrolladas criaturas salidas de las páginas de Lewis Carroll, se sientan ponderosamente en una glotona, casi asesina autosatisfacción [New York Herald Tribune]. Niñitas pintadas tan grandes que parecen gigantes...ocasionalmente interesantes como arte, imparten una aura de agrandada fatuidad y perturbaciones glandulares. También enormes naturalezas muertas que contienen utensilios y viandas para los gigantes de Mr. Botero [New York Times]<sup>28</sup>.

Incansablemente Botero continúa su búsqueda, y ante las afrentas de la crítica, intensifica aún más su trabajo. Explora el campo del collage, que el cubismo sintético con Braque y Picasso había validado como expresión artística, y lo aplica en obras que tienen como inspiración a Zurbarán, Juan Sánchez Cotán, y Vermeer entre otros. A través de sus collages realiza una reflexión visual en la que analiza la relación entre la pintura como representación y la realidad como modelo. Confirma que si la pintura es deformación, la representación artística no debe ser una copia fotográfica de lo observado, lo que le brinda al pintor el derecho de traducir la realidad con su propio lenguaje. Obras como *Homenaje a Sánchez Cotán*, *El Taller de Zurbarán* (1963), y *El Taller de Vermeer* confirman esta idea, y exaltan el derecho que tiene la pintura para regirse con leyes propias independientes del modelo, del cual tomará sólo lo que le sea necesario, provenga de la realidad o de la historia del arte.

La preocupación de Botero por hacer una pintura colombiana lo llevará a buscar un punto de aproximación entre las diferentes influencias que hasta el momento le habían marcado un camino: la historia del arte europeo, el arte precolombino, la artesanía popular y el arte pop norteamericano; este último manifestado en Colombia a través de la tradición popular religiosa, las mitologías urbanas y la historia del arte vista desde el subdesarrollo<sup>29</sup>; tendencias todas ellas bastante divergentes, pero que en algún momento confluirían en sus cuadros, si no simultáneamente, sí de manera esporádica.

Sus cambios cromáticos y de manejo de las superficies se empiezan a observar en obras como *Mrs. Rubens* (1963), y la *Virgen de Fátima* (1963); en ellas muestra el cambio hacia una paleta de tonos más suaves y la pincelada se torna fina y alineada una al lado de la otra, dejando de marcar la forma como hasta ahora lo había hecho. En el caso de *Mrs Rubens*, la figura parece expandirse lentamente, apoderándose del espacio; trabajada con una fina pincelada en delicados tonos rosas, amarillos y blancos, Botero logra, a través de una esmerada ejecución, que el observador olvide las deformidades más

<sup>28</sup> Walter Engel, “40 años de Botero”, en lecturas dominicales de *El Tiempo*, Bogotá, 19 de diciembre de 1963, p. 9.

<sup>29</sup> Cf. Santiago Londoño, *Botero. La invención de una estética*, Bogotá, Villegas Editores, 2003, p.374.



inverosímiles que se presentan ante sus ojos, para terminar observando una dama inofensiva, bella, tierna e incluso proporcionada. Traba, al referirse a tal incongruencia, nos dice:

La incongruencia se apoya sobre la creación de un monstruo por los medios más sutiles y de las mayores delicadezas. La delicadeza de la factura es tal, y tan cristalinos los medios empleados, que aun frente a las deformidades más inverosímiles el espectador se resiste a tildar el resultado de monstruoso [...] Este procedimiento magistral de tergiversación, de puro ilusionismo, se logra gracias a la contradicción entre los medios y la intención expresiva<sup>30</sup>.

Tan solo uno o dos años más tarde, en la exposición del Museo de Arte Moderno de Bogotá de 1964, Botero manifestó con evidencia sus amplios volúmenes, y aunque el manejo del color seguía siendo óptimo, pasó a un segundo plano; apretó la pincelada, destacó el volumen, definió los contornos y aplanó los fondos, con el fin de dar profundidad y dejar sin respiración al cuadro.

La inexpresividad irónica, sonriente y misteriosa que había caracterizado sus figuras hasta 1964, se convertirá en estereotipo. Botero se moverá sobre una línea muy sutil y difícil entre el volumen y el color, entre ironía y caricatura, entre lo grotesco y lo magníficamente monumental. Fue una continua búsqueda basculante que distaba del difícil punto medio. Los críticos señalaban la trampa que le podía tender el volumen al definirlo de manera tan rotunda, porque inevitablemente lo conduciría a la fórmula<sup>31</sup>.

Por esta época surge en Botero el deseo de unir a su búsqueda monumental, un cierto carácter “comestible” en las figuras representadas. El artista, en algunas afirmaciones hechas con anterioridad, confesaba su deseo de pintar todo como si siempre pintara frutas. A pesar de contar con un manejo muy destacado del color que exaltaba la forma, el imprimirles este carácter alejaba aún más cualquier asociación con lo monstruoso. Las palabras de Botero para explicar el toque de lo “comestible”, eran las siguientes:

El color por más efectivo que sea, nunca tiene la duración física ni la perennidad de la forma. Deformar es para mí afirmar la sensualidad total de la forma, por completo ajena a toda implicación humanística. Mis cuadros están terminados cuando llegan a ese estado “comestible”, en que las cosas se vuelven frutas, de ahí los “perros-manzanas”, los “prelados-manzanas”<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> Cf. Marta Traba, *Historia abierta del arte colombiano*, cit., p. 180. Traba considera que, aunque con elementos pictóricos diferentes, se aprecia este lenguaje incongruente de Botero en José Luís Cuevas, Carlos Alonso y Lasansky, quienes a través de una línea inocente, carente de violencia, plasman grandes atrocidades. Afirma que lo realmente revolucionario de ellos consiste en un cambio radical de contenidos, expresado con formas aparentemente neutrales y apacibles.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>32</sup> Marta Traba, “Yo entrevisto a Fernando Botero”, en magazín dominical de *El Espectador*, Bogotá, 1 de Marzo de 1964, p. 15.

Ejemplo de prelados-manzanas los podemos encontrar en obras como *El papa León X* (1964), inspirado en la obra de Rafael, el *Papa León X con dos cardenales*, y en *Cardenal Niño de Guevara* (1964), basado en el cardenal e inquisidor español Fernando Niño de Guevara, pintado por El Greco.

Nuevos y contundentes cambios se aproximaban para el artista, quien a finales de 1965 dará un giro fundamental en su técnica pictórica, al inclinarse de manera enfática por la pintura colonial latinoamericana, la cerámica precolombina y la artesanía popular. Gradualmente fue pasando de una pintura directa a una indirecta; es decir, dejará de aplicar a un mismo tiempo los colores al óleo en el lienzo y empezará a aplicarlos por capas, lo que le otorgará al cuadro un acabado especial. Para profundizar en esta técnica se basó en el libro del pintor y restaurador alemán Max Doerner, *Los materiales de la pintura y su empleo en el arte*<sup>33</sup>; en él compilaba la mayor parte de los conocimientos técnicos sobre la pintura al óleo empleados hasta 1932.

Doerner explicaba el peligro que se corría con la pintura directa, ya que desde el inicio del cuadro, y simultáneamente, se debía trabajar forma, sombreado y color; labor que dificultaba un logro uniforme, resultando sacrificado alguno de los tres aspectos. Al mismo tiempo exponía los beneficios del manejo de la pintura indirecta, dividiendo el trabajo al realizar el cuadro; consideraba que si se trabajaba por capas sucesivas transparentes, o veladuras, se obtenía un primer acabado al que él denominaba “pintura inferior”, seguida por una pintura definitiva o “pintura superior”, que era protegida finalmente con un barniz. El artista alemán lo expresaba en los siguientes términos:

En la pintura por capas se distribuyen las misiones de tal modo que en la capa inferior se dan el dibujo (forma), el modelado (sombreado) y tan solo una ligera insinuación del colorido [...] La pintura inferior no ha de ser pues, una pintura definitiva ni adelantar el efecto de ésta. Las luces y sombras intensas particulares, lo mismo que toda clase de detalles, son cosa de la capa superior y sólo sirven para entorpecer el proceso de ésta cuando se aplican antes de tiempo<sup>34</sup>.

Esta nueva técnica sería un firme paso para resolver esa dualidad que se iba presentando en Botero entre la exaltación del color o del volumen, y que si bien la había alcanzado ya en algunas obras, distaba mucho de ser una constante. Su búsqueda pendular empezaba a tender al centro.

Aunque la grandeza lograda en *Mrs. Rubens* (1963) a través de la suavidad en el manejo cromático y el tratamiento de las superficies vuelve a tambalearse, al acentuar lo grotesco en *La Familia Pinzón* (1965), que parece inflada más que expandida, los expertos encontrarán en ésta última un orden

<sup>33</sup> Max Doerner, *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, Barcelona, Edit. Reverté, 1952.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 179.



*La familia Pinzón*, 1965  
Óleo sobre lienzo  
170 x 170 cm

en la disposición tridimensional de las figuras que, destacando su volumen, emanan una calma espectacular. A partir de este momento harán referencia a un estilo consolidado y conocido como “boteroformismo”.

La diferencia formal más notoria en este momento será el cambio de las grandes cabezas de las figuras, tanto humanas como animales, que de forma cuadrada pasarán a ser esféricas, sin proporción con respecto al cuerpo y carentes de cuello.

Botero logrará una correspondencia total con todos los elementos de la composición, igualmente alterados, obteniendo a nivel formal una obra totalmente balanceada. El anhelado equilibrio empezaba a hacerse presente.

Sin embargo, el estudio de la figura humana continuaría para Botero. El equilibrio de las partes llegaría años más tarde, cuando el tamaño de la cabeza deja de ser descomunal y entra en proporciones más armoniosas con el cuerpo; al igual que las partes del rostro, especialmente los ojos, que empiezan a disminuir de tamaño para obtener armonía. A medida que ésto se fue manifestando y se acercó a proporciones “normales” dentro de su monumentalidad, las sensaciones caricaturescas y de monstruosidad fueron disminuyendo, acentuándose las de ternura e ingenuidad.

El hieratismo de los personajes será constante; muchos de ellos con una mirada estrábica, se abandonan a su condición de ser única y exclusivamente objetos pictóricos, condición que logra acentuar Botero a través del tratamiento del color blanco, con el que consigue que todos los elementos parezcan hechos de la misma sustancia pictórica<sup>35</sup>. Aunque los ajustes de proporción continuarían, la figura humana empezó a responder de manera más congruente a su búsqueda de monumentalidad, hieratismo y esfericidad.

Otro de los aspectos fundamentales que empieza a decantarse es la pincelada, que hasta ahora había sufrido fuertes y contradictorios cambios sin llegar a producir los resultados satisfactorios que el artista anhelaba. A partir de *La familia Pinzón* la pincelada deja de ser estriada, para por fin aplanarse y alisarse definitivamente; cambio que acentuará, de forma suave y asimilable, la redondez y expansión de las figuras.

El artista, desde hace ya algunos años instalado en Nueva York, dedicará el final de la década para consolidar su estilo, que aunque ya se movía sobre sólidas bases, presentará en el futuro ciertos ajustes en la paleta, en las proporciones de las figuras, y en la ampliación de los temas tratados. Los cambios motivados a raíz de *La familia Pinzón*, quedarán reflejados en obras como *Los niños ricos* (1966), *Escena familiar* (1967), y *Familia protestante* (1969).

---

<sup>35</sup> Cf. Santiago Londoño, op. cit., p. 393.

Las escenas familiares le proporcionarán al artista un tema donde converger algunas de sus influencias principales; la influencia latinoamericana quedaría plasmada a través del tema de la estructura tradicional familiar; la europea lo haría por medio de la paleta y los volúmenes, con su correspondiente alteración de proporciones para la búsqueda de los valores táctiles; y finalmente la norteamericana, actuaría a través del gran formato impuesto por la Escuela de Nueva York, así como por el sentido de equilibrio y dinamismo en la composición de las masas de colores y formas.

Posteriormente Botero retoma los temas latinoamericanos, apoyándose en el arte colonial que había percibido a través del tema religioso; por medio de series como la de las madonas y madres superiores reencuentra su identidad temática y cultural, manejando simultáneamente una paleta renacentista de colores delicados y armoniosos, compuesta por siete colores que aplica sobre un fondo de *verdaccio*<sup>36</sup>.

Botero, buscador incansable, seguirá profundizando técnica, conceptual y formalmente en la monumentalidad y sensualidad de la forma. Así quedará demostrado en la exposición en el Milwaukee Art Center, en 1967, cuyo éxito es registrado en *Time*.

Características como la suspensión del tiempo en una plácida eternidad, la profusión de detalles, la sólida y particular anatomía, los particulares escenarios que le sirven de fondo, y obviamente Colombia, expresada incluso de las formas más inverosímiles, serán parte inamovible de su canon estético.

La postura de Botero, con su indiferencia hacia el medio neoyorkino, parte del principio de que lo distinto es lo que permanece realmente, y que quien pueda destacar por ello es quien perdura, le será favorable; sin embargo, algunos criticaron ese ensimismamiento en su pintura, considerando que lo alejaba del mundo exterior.

A finales de los sesenta y hasta mediados de los setenta fueron incluidos temas de sátira política como reflejo a las dictaduras sufridas por algunos países latinoamericanos. De allí surgieron famosas obras como *La familia del Presidente* (1967), *El Presidente y la primera Dama* (1969), *Retrato oficial de la Junta Militar* (1971), *La guerra* (1973) y el díptico *El palacio* (1975).

Los temas que hasta ahora venían llenando sus lienzos siguieron siendo plasmados, y otros empezaron a serlo: lo cotidiano, las naturalezas muertas, el homenaje a los grandes maestros, escenas de la “vida alegre”, las mascotas, entre otros. Continuó proporcionando las figuras humanas y cuidando la pincelada y el acabado de la textura de las superficies, lo que cada vez hacía con mayor esmero y perfección.

---

<sup>36</sup> Ibid., p. 395.



*La familia del Presidente*, 1967  
Óleo sobre lienzo  
203'5 x 196'2 cm

En 1973, después de trece años de vivir en Nueva York decide trasladarse a París, donde empieza a sentir atracción por la escultura. En 1974 un acontecimiento fatídico marca la vida del artista; su pequeño hijo Pedro fallece en un accidente. El artista plasmará de manera magistral diversas versiones de su hijo recién desaparecido. Obras como *Pedro* (1974), dejarán una honda huella en la vida del artista y de los espectadores.

A partir de estos años, gran parte de la dedicación del artista fue destinada a la escultura, sin por eso dejar de producir cuadros magníficos como la *Exposición de arte de Fernando Botero* (1975), *Pera* (1976), *La carta* (1976), *Mona Lisa* (1978), *Princesa vista por Velázquez* (1978), *Los músicos* (1979) y muchas más, que se desenvolvían sobre cánones estéticos muy definidos.

Su despertado interés por la escultura lo llevará a una búsqueda plástica más específica, que responda a esta nueva etapa del preciado desarrollo volumétrico.

### 3.7 LA CORRIDA. EL RETORNO A UN SUEÑO MANTENIDO DESDE LA INFANCIA

Haciendo por fin realidad un sueño y motivado por el reciente espectáculo taurino que había presenciado en la plaza de *La Macarena*, en Medellín, decide en 1983, plasmar todas las facetas posibles que hicieran revivir el espíritu que desde niño llevaba dentro. Toreros, picadores, caballos, toros, la plaza misma, el patio de caballos e incluso las bailaoras de flamenco, se convierten en protagonistas de un acontecimiento de formas y colores, exento de dolor, pero lleno de magia y virtuosismo, para permitirnos, de algún modo, vivir con él la experiencia de la tauromaquia.

Es una etapa pictórica, sucedida después de un largo periodo intensamente dedicado a la escultura. En ella Botero, consciente de las infinitas posibilidades plásticas que el tema ofrece, hace alarde de su manejo del color y de los volúmenes que definen personajes imperturbables provistos de la calma y el hieratismo italiano, en los cuales acentúa vigorosamente su sentido táctil.

Con la pintura *Afarolado* (1983) da inicio a la serie *La Corrida*. La paleta de colores está determinada por rojos y naranjas que se equilibran con grises, negros y blancos. Se inicia un periodo donde el fondo es el espacio curvo de la plaza, sensación espacial que implica un cambio de posición del observador con respecto a la esfera. Hasta el momento, los volúmenes esféricos de Botero eran observados desde el exterior. En la serie *La Corrida*, el observador se siente inmerso en la esfera misma, motivo por el cual empieza a vivirla desde su interior.



*Pedro*, 1974  
Óleo sobre lienzo  
194 x 150 cm



El artista empieza a trabajar la representación de movimiento a través de sus propias leyes estéticas, recurriendo a una serie de diagonales que crean un “quieto dinamismo” o “movimiento estático” como lo llamará Botero, y que, según él, es el más refinado que puede darse en pintura. También es innovador el manejo del espacio curvo que le aporta una nueva perspectiva, atrapando la mirada y al mismo tiempo abriendo la escena, variante que aporta una percepción espacial hasta ahora desconocida en sus cuadros. Igualmente la luz que ahora impregna sus obras, en la mayoría de los casos, es matutina suave y libre de sombras, convirtiéndose en un recreo visual y táctil para el espectador.

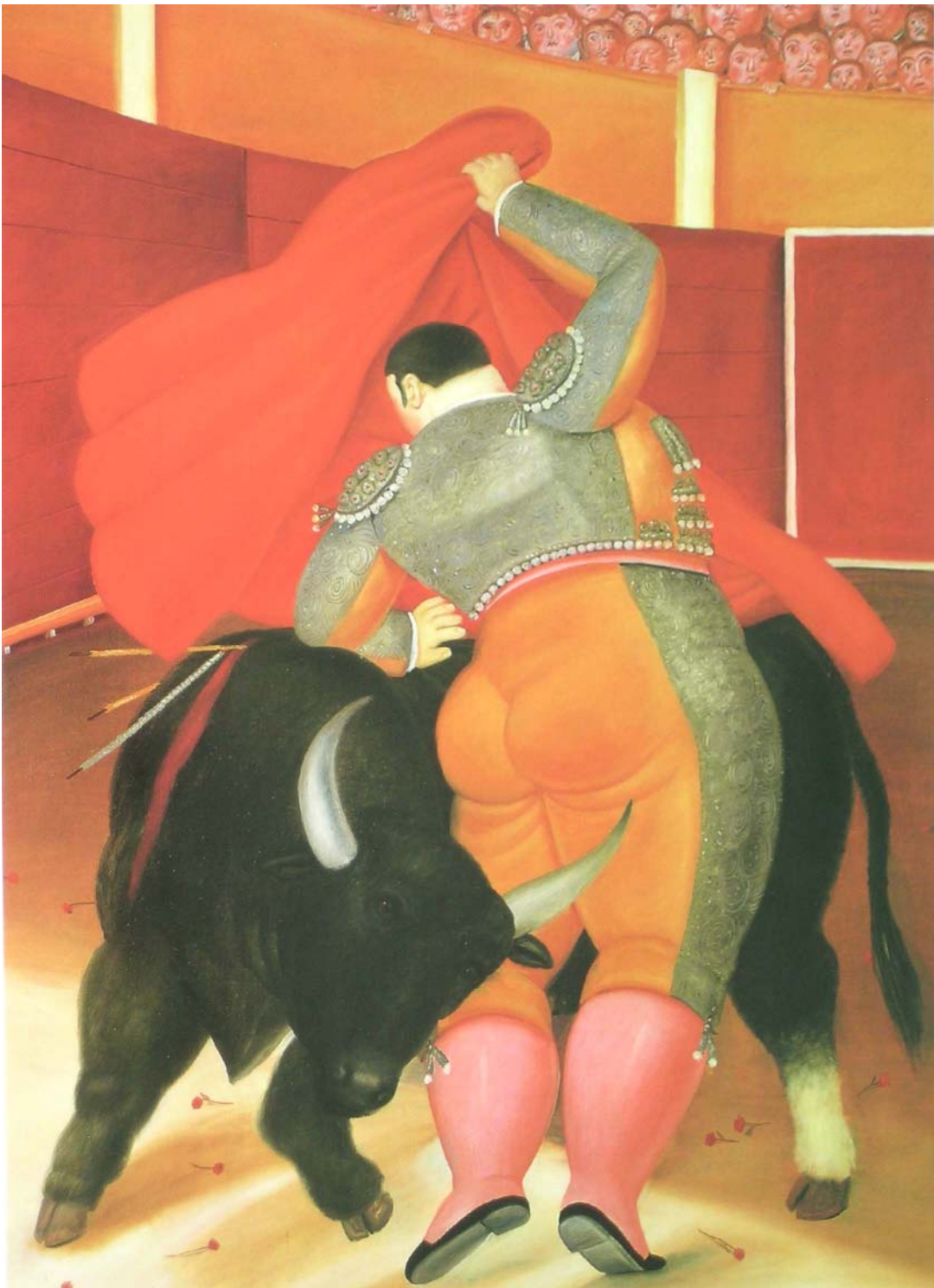
Nuevamente el tema lo remite a la Historia del Arte: Goya, Manet, Picasso y Francis Bacon; de ellos sólo Picasso había vivido de cerca la experiencia taurina, factor importante que facilita el conocimiento y desarrollo plástico del tema, cualidad que Botero considera tener y por la cual plasma con tanto entusiasmo y maestría lo que desde niño era su pasión.

La vasta serie de *La Corrida* es trabajada por etapas. La primera de ellas está elaborada entre 1983 y 1988 y consta de un total de noventa y un óleos: el primero, *Afarolado*, pintado en 1983, veintidós en 1984, treinta y uno en 1985, dieciséis en 1986, nueve en 1987 y doce en 1988; a los óleos se une un gran grupo de obras gráficas realizadas en carboncillo, lápiz, sanguina, pastel, aguada, pluma y acuarela.

Aunque el artista enfoca la casi totalidad de los aspectos del evento taurino, hace énfasis en algunos de sus temas, como es el caso del picador, al que dedica una serie completa. Considera que es el personaje por excelencia dentro de la tauromaquia, incluso más importante que el mismo torero<sup>37</sup>. Otros de los temas que plasma en sus lienzos hacen referencia a las escenas taurinas, como por ejemplo el patio de caballos, la puerta de cuadrillas, la barrera y el tendido. Igualmente destaca un conjunto de pases de un diestro. A estos temas se unirán representaciones de personajes secundarios que configuran una parte del mundo taurino.

Botero cuida cada una de las zonas del cuadro, otorgándoles un interés particular y generando relaciones entre ellas, a fin de producir sensación de equilibrio. Plasma las funciones específicas de cada uno de los personajes, ya sean humanos o animales, pintándolos con el atuendo clásico, rico en detalles y colorido. La paleta variará según lo expresado y a los tonos rojos y naranjas iniciales, se unirán los rosas. Si bien en algunos casos recurre al gris, el negro y el blanco serán constantes. Finalmente la paleta quedará reducida a cinco colores: amarillo ocre, rojo cadmio, azul cobalto, blanco, negro y todas las combinaciones que entre ellos sean necesarias.

<sup>37</sup> Ana María Escallón entrevista con Botero, “Yo inventé la pintura”, en *Fernando Botero: Tauromaquia. Calendario Propal 1492-1992*, Cali, Carvajal, 1992, p. 44.



*Afarolado*, 1983  
Óleo sobre lienzo  
188 x 131 cm

La serie sobre la tauromaquia iniciará sus exposiciones en la Galería Marlborough de Nueva York en 1985, con veinticinco obras en mediano y gran formato. Pierre Levai, director de la institución, consideró la exposición como la mejor de la carrera del artista. Marcel Paquet, en el texto del catálogo de la exposición escribió:

Botero se ha apoderado de la corrida desde dentro de ella misma como si su ojo y la corrida en su totalidad fueran una sola cosa. Botero ha pintado la corrida como vista por sí misma; no se ha aproximado a ella desde las tribunas o la presidencia de la plaza, ni desde un particular ángulo de visión [...] En una palabra, Botero ha sacado a la luz todo lo que no se ve habitualmente, pero que, sin embargo, alimenta la existencia misma de la corrida<sup>38</sup>.

La serie *La Corrida* ha sido considerada por los expertos como el resumen de la experiencia de Botero como pintor. En ella todo es imagen, por lo que más que figurativa, es una pintura icónica y mestiza, donde logra integrar la tradición europea clásica con el alma latinoamericana, reflejada en el pintor.

---

<sup>38</sup> Marcel Paquet, "Botero: el toro por los cuernos", en *Semana*, n° 156, Bogotá, 6 de mayo de 1985, p. 37.

#### 4. TEMÁTICAS EN LA PRODUCCIÓN PICTÓRICA BOTERIANA

Para entrar en el universo de Botero es interesante conocer que el artista no pinta del natural, es decir, no trabaja frente a un modelo, pues considera que esto coartaría su libertad y disminuiría la intensidad de la sensación conservada en su recuerdo; sus pinturas no están basadas en la contemplación directa del paisaje o de la gente, sino en su experiencia de la realidad. Por tal razón, éstas no son producto de un acto únicamente visual; son el resultado de sensaciones táctiles, gustativas, auditivas y olfativas experimentadas por el artista, y transmitidas al observador a través del tratamiento de las texturas, del cromatismo, de la sensualidad de la redondez, de la monumentalidad del todo y de cada uno de los detalles.

Al entrar en relación con la idea del objeto a pintar se desencadenan, de manera casi inconsciente, una serie de recuerdos y asociaciones relacionados con el objeto en cuestión, que trasciende todos los planos y hace de la experiencia, no sólo algo que involucra la concurrencia de todos nuestros sentidos, sino que imprime también un toque mucho más esencial, una experiencia, en principio, únicamente personal y que le da un carácter inconfundible a lo plasmado.

Cuando el artista maneja el pincel surgen millares de deseos, temores, sensaciones, recuerdos, proyectos. Fernando Botero llama “experiencia de la realidad” a esa multiplicidad heterogénea que forma parte del trabajo<sup>1</sup>.

El elemento que influye en esta experiencia de la realidad es la memoria del artista. Marcel Proust habla de dos tipos de memoria en el ser humano: la memoria voluntaria y la memoria involuntaria. La primera es aquella a la que recurrimos cuando queremos recordar voluntariamente algo específico y concreto; mientras que la involuntaria viene a nosotros en los momentos más inesperados, trayendo consigo aquellas sensaciones esenciales que han dejado profunda huella en nuestras vidas.

Es a través de esa memoria involuntaria como Botero trae a nosotros la esencia de Colombia. Muchos de nuestros esfuerzos por describirla se tornan infructuosos, mientras que al observar la obra del pintor colombiano, brota la esencia del país y nos reconocemos en ella. Son instantes plenos de armonía, que nos transportan a inigualables momentos de nuestra vida; olvidando barreras físico-temporales, pasado y presente se funden sin distinción alguna, permitiéndonos gozar de la esencia de las cosas. Proust describe así tal experiencia:

---

<sup>1</sup> Gilbert Lascault, *Botero. La pintura. Elogio de las esferas, de la carne, de la pintura y de muchas otras cosas más*, Madrid, Lerner & Lerner, 1992, p. 82.

Yo gozaba no sólo de aquellos colores, sino de todo un instante de mi vida que los revelaba, que había sido sin duda aspiración hacia ellos, de los que quizá un sentimiento de fatiga o de tristeza me impidió gozar en Balbec, y que ahora, libre de lo que hay de imperfecto, puro e inmaterial en la percepción exterior me llenaba de alegría<sup>2</sup>.

Si un ruido, un olor, ya oído o respirado antes, se oye o se respira de nuevo, a la vez en el presente y en el pasado reales sin ser actuales, ideales sin ser abstractos, en seguida se encuentra liberada la esencia permanente y habitualmente oculta de las cosas y nuestro verdadero yo, que, a veces desde mucho tiempo atrás, parecía muerto pero no lo estaba del todo, se despierta, se anima al recibir el celestial alimento que le aportan. Un minuto liberado del orden del tiempo ha recreado en nosotros, para sentirlo, al hombre liberado del orden del tiempo<sup>3</sup>.

Esto es en sí la esencia del arte; captar y comprender esos momentos de plenitud, apoderándonos del tiempo, en una realidad fuera del tiempo; vivir en el presente reviviendo un instante del pasado, donde la esencia misma del todo se nos manifiesta.

Botero emplea el arte de la memoria; el ojo está en un constante vaivén entre el pasado y el presente, fluctuando entre el recuerdo, la ensoñación, el anhelo, la percepción actual y el acto mismo; la memoria se convierte para él en un camino de liberación, de emancipación e independencia donde puede romper los estereotipos<sup>4</sup>. La distancia física en la que se encuentra el artista con respecto a Colombia le permite, a través de la imaginación y el recuerdo, transformar y soñar con mayor libertad el universo colombiano que experimentó durante su niñez y adolescencia. Botero es un pintor que tras mucho tiempo de haber practicado el dibujo y el colorido con su propia imaginación y sin modelo, puede plasmar en los lienzos lo que está en su espíritu<sup>5</sup>.

Realizar un estudio temático de las obras de Botero las reduciría a pura ilustración, al igual que un estudio meramente formal perdería de vista la voluntad de figuración, el deseo profundo de Botero de generar un mundo. Sin reducirse a una imitación de la realidad, el artista colombiano toma aspectos tanto formales como narrativos para inventar un universo con habitantes, leyes y reglas propias. La imaginación temática y la imaginación formal se entremezclan para dar luz a un nuevo universo; un universo donde se juega con los cánones habituales de las figuras humanas y animales, alterando sus formas, sin transgredir las leyes de la perspectiva, pero tomándose libertades con ellas<sup>6</sup>.

---

<sup>2</sup> Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido. El tiempo recobrado*, Madrid, Alianza editorial, 1976, T. 7, p. 215.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>4</sup> Gilbert Lascault, *op. cit.*, p. 83.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 82.

A través del estudio temático encontraremos el reflejo no sólo de Colombia sino de Latinoamérica, donde la identidad cultural se alimenta de sensaciones, emociones y sensualidad. Como sostiene Vargas Llosa, Sudamérica está en las obras de Botero: familias numerosas y estables, burdeles casi familiares, frutas maduras rodeadas de moscas y de abejas zumbadoras, hábitos de curas, obispos y religiosas, uniformes militares de opereta; todo ello forma parte de un escenario ya en parte desaparecido. Gracias a la fuerza evocadora que emana de las pinturas de Botero, el mundo latinoamericano renace transmutado en arte<sup>7</sup>; y agrega:

Si los temas de Botero enraízan su pintura en América latina, pues allí están sus fuentes, la provincia, la mitología, los modelos de los años cuarenta y cincuenta, esos apoyos en la realidad para la fantasía, sus técnicas, ambiciones y recursos, la entroncan, más bien, con esa tradición occidental; a la que, desde que la descubrió, no ha cesado de estudiar y reivindicar, enfrentándose a quienes pretendían rechazarla<sup>8</sup>.

#### **4.1 LA VIDA COTIDIANA. LA MANIFESTACIÓN DE LO MARAVILLOSO EN LAS ACTITUDES HABITUALES**

Las obras de Botero suelen ser una evocación del “domingo de la vida” al que hace referencia Hegel en su libro *Estética*, como la alegría ingenua y espontánea de algunos cuadros de costumbres de la escuela holandesa; con una prosa que parece propia de una vida feliz, donde se rechaza al mal, la mezquindad y lo abyecto, constituyendo un momento ideal, libre de preocupaciones, donde todo está nivelado, equilibrado. Libre de jerarquías, el domingo de la vida es una anarquía feliz, apacible y benévola. Las obras de Botero son una evocación de ese feliz domingo de la vida<sup>9</sup>.

A la búsqueda monumental y volumétrica que ha caracterizado la obra del artista colombiano se une un atento estudio de la realidad cotidiana; una realidad referenciada al contexto antioqueño y particularmente al Medellín de su infancia. Los pueblos y aldeas reflejados en sus obras son siempre conjuntos de casas bajas, con los tejados rojos tan presentes en sus cuadros, las estrechas callejuelas empedradas y una plácida atmósfera suspendida en el tiempo.

Pinto el Medellín de los años treinta, una ciudad muy pequeña y provinciana, con una arquitectura homogénea. Un lugar que tenía una presencia aplastante del clero (...). Todo era como si le pusieran a uno un show inevitable delante de los ojos. Era una especie de microcosmos latinoamericano. Una pequeña república donde el alcalde era el presidente y el obispo el Papa. Había de todo...Además estaban las montañas al fondo,

<sup>7</sup> Cf. Mario Vargas Llosa, *Botero. La suntuosa abundancia*, New York, William Gelender, 1985, pp. 17-18.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>9</sup> Cf. Gilbert Lascault, *op. cit.*, 43.

un colorido extraordinario, una vegetación maravillosa [...] Medellín lo tenía todo. Se necesita una vida para pintar eso<sup>10</sup>.

El panorama arquitectónico que sirve de fondo a sus cuadros, al igual que el vestuario de los personajes representados no responde al tiempo presente, sino que se ubican en un tiempo y en un espacio en el que la vida cotidiana se ve enriquecida por las múltiples significaciones del universo del mito<sup>11</sup>.

La gente que encontramos en sus obras es la gente común; hombres, mujeres y niños, rodeados de su entorno habitual: flores, frutas, alacenas, juguetes, animales de compañía; todos y cada uno desarrollan un rol igualmente importante a nivel plástico. Las personas, aunque monumentales en tamaño, están plenas de candor, ingenuidad y sencillez; no obstante, sus rostros, un tanto hieráticos, nos ocultan sus deseos y secretos.

Los grupos de familia son frecuentes en su obra; se podría decir que es el tema por excelencia en la pintura de Botero. Familias de clase media y alta reflejan sus actos habituales fuera y dentro de casa. Cada uno de los personajes disfruta de protagonismo; ni el hombre ni la mujer dominan uno sobre el otro; se alternan igualándose; lo mismo observamos en la relación entre adultos y niños. Todos desempeñan un rol significativo dentro de la totalidad. Incluso la mascota de la familia se convierte en un miembro igualmente importante.

Independientemente del tema tratado, la composición de la obra responde a un equilibrio pictórico antes que al reflejo real de una sociedad machista o matriarcal. En una de sus más conocidas obras, *Familia colombiana* (1973), muestra la familia como núcleo del tejido social colombiano. Sus protagonistas son personajes anodinos, provistos de cierta imponentia, inmersos en un tiempo anterior. Se destaca en ella el trabajo de Botero por llamar la atención simultáneamente desde varias partes del cuadro. El ojo del observador se desplaza recorriendo la obra a través de los múltiples detalles con que nos atrapa el artista colombiano; un miniaturista dentro de colosales volúmenes:

Botero sabe utilizar una serie innumerable de pequeños detalles. Y cuando percibimos cualquiera de ellos quedamos inmediatamente atrapados en el juego que nos lanza de uno a otro: las moscas que llenan el espacio, la que se posa en la mano de la dama, los ojos minúsculos del hombre [...] y así hasta el infinito, hasta notar que los personajes tienen proporciones insólitas o que sencillamente, como el niño dormido, no caben en el espacio pintado. Pero ya entonces estamos atrapados en un diálogo con la pintura, en el cual Botero, como un verdadero maestro, nos enseña a mirar el arte y a disfrutarlo<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Botero citado por Ana María Escallón, *Fernando Botero. Tauromaquia. Calendario Propal 1492-1992*, Cali, Carvajal, 1992, p. 57.

<sup>11</sup> Cf. Carlos Arturo Fernández, "Mujer", en *Vivir en el Poblado*, edición 210, Medellín, segunda quincena de agosto 2001, p. 16.

<sup>12</sup> Carlos Arturo Fernández U., "Familia colombiana", en *Vivir en el Poblado*, edición 249, Medellín, primera quincena de mayo de 2003, p. 20.



*La familia colombiana*, 1973  
Óleo sobre lienzo  
183 x 195'5 cm



Igualmente, son reflejados varios tipos de grupos humanos como músicos, bailarines, mujeres y jugadores de cartas entre otros. Generalmente todos ellos dan a conocer una población homogénea en rasgos y formas, y a pesar de su volumetría, gozan de una paradójica flexibilidad.

Es el caso de los bailarines, que parecen hacer alarde de su agilidad y gracia, como si una mezcla de ligereza y densidad diera vida a un ser que se desarrolla como masa y movimiento simultáneamente; un ser que no obstante su peso, o tal vez a causa de él, puede reflejar una delicadeza, una habilidad y una soltura maravillosas<sup>13</sup>.

Parte del diario vivir son los paisajes inmediatos de las calles, viviendas y colinas circundantes; al igual que lo son los patios del interior de las antiguas casas de claustro, en torno a los que se distribuían los espacios. Las plazas y parques que nos remontan a un mundo semi-urbano, pleno de paz y regocijo, también protagonizan muchas de sus pinturas, reflejando lo maravilloso de lo cotidiano, de lo sencillo, de lo simple. Son imágenes que nos recuerdan la armonía de un tiempo pasado. Contemplar las pinturas de Botero es dirigirse al Medellín de principios de siglo, caracterizado por otra forma de vida, otros comportamientos, otras costumbres y una relación más estrecha entre las personas y entre la ciudad y su gente.

Fernando Botero siempre ha sido de Medellín pero a medida que se consolida como artista es consciente de que Medellín también es Antioquia y Colombia y toda América latina, que desde los tejados de la casi mítica aldea de la primera mitad del siglo se puede mirar todo el mundo, y que también las raíces llegan a todas partes [...] que con las imágenes claramente locales [...] puede comunicarse con personas de todas las culturas<sup>14</sup>.

#### **4.2 LA OMNIPRESENCIA DE LA RELIGIÓN. COLOMBIA, UN PAÍS CON “ACENTO” CATÓLICO**

Decidí convertirme pintor cuando aún no había visto una pintura de verdad. Cuando niño en Colombia solía ir a la iglesia; el nuestro es un país muy religioso [...] en casa había reproducciones de la Virgen, del Sagrado Corazón y de los Santos. Para mí esto delectaba belleza. Las Madonas todas tan perfectas, y en la Iglesia, algunas esculturas de madera coloreada, todas tan brillantes y tan suaves<sup>15</sup>.

Plasmar motivos religiosos en un país como Colombia podría considerarse como algo absolutamente natural, si nos remitimos al tiempo que ha querido dejar reflejado Botero a través de su obra. La religión católica, desde la época

<sup>13</sup> Cf. Gilbert Lascault, op. cit., p. 33.

<sup>14</sup> Carlos Arturo Fernández U., “El Medellín de Botero, un universo de sentido”, en el catálogo *Donación Botero. Museo de Antioquia*, Bogotá, Villegas Editores, octubre 2000, p. 19.

<sup>15</sup> Manuel López Blázquez, *Fernando Botero*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1996, s. p.

colonial, ha sido el culto oficial del país, y en el momento actual cuenta con gran número de practicantes. La presencia del clero se asocia a los ámbitos de poder no sólo religioso, sino político y social. La religión, la política y los militares son los mandos bajo los cuales se desarrolla la vida colombiana, y Botero, conocedor de ello, lo refleja en sus obras con cierto humor e ironía.

Las altas jerarquías eclesiásticas, cardenales y obispos, y una serie de monjas y madres superiores son plasmadas a manera de retrato, ya sea de medio cuerpo o de cuerpo entero, en muchas de las obras del artista; son temas que además de tener vigencia a nivel nacional, forman parte de la tradición popular. También cuentan con una riqueza propia de colorido, puesta de manifiesto tanto en las vestimentas como en los ornamentos con los que se revisten los personajes; riqueza ésta que le ofrece al artista mayores posibilidades plásticas. Sus primeras manifestaciones las encontramos en *Arzodiablomaquia* (1960) y *Narrativa de la vida de un santo* (1960), obras en las que aún se aprecia la pincelada expresionista que en estos años lo caracterizaba. Ejemplos posteriores con un estilo más decantado los hallamos en obras como *Monseñor* (1970), *El cardenal* (1974), *Obispo* (1979), *Cardenal de pie* (1979), *Arzobispo* (1984), *El nuncio* (1987), y *Virtuo* (1989).

Recurriendo a su imaginación y a la libertad que le ofrece la pintura, el artista plasma a estas personalidades religiosas revestidas de su condición humana, en secuencias cotidianas que tienen como escenario la naturaleza, y que, aun cuando las podamos imaginar como improbables, no serían necesariamente imposibles. Algunas de ellas son: *Obispo perdido en el bosque* (1970), *Viaje al Concilio Ecuménico* (1972), *Obispos bañándose en un río* (1968), *Sacerdote reclinado* (1977), *Paseo por las colinas* (1977), *La calle* (1980), y *Paseo por la orilla del lago* (1989).

Nos referiremos ahora a la serie de obras sobre madres superiores y monjas, en las que se resalta al personaje retratado y se trabaja básicamente como una estructura piramidal. En esta serie destacamos: *La superiora* (1966), *Madre superiora* (1969), en la que se representa a una religiosa que se sirve de sus dos manos para conectarse, simultáneamente, al mundo humano y al mundo divino; en una lleva el rosario mientras con la otra sostiene una humeante taza de café; *Monja recién nacida* (1975), *La madre superiora* (1976) y *Madre superiora* (1980), dentro de otras muchas; todas ellas son figuras que sobresalen por su magnificencia y que manifiestan su imponencia y poderío.

En su repertorio encontramos también vírgenes o madonas que, coronadas con hermosas calabazas, se funden en una dulzura y bondad que envuelven al observador. Entre ellas tenemos: *La Virgen con el Niño* (1965 y 1967), *Nuestra Señora de Nueva York* (1966), *Nuestra señora de Colombia* (1967), *Nuestra Señora de Cajicá* (1972) y *Santa Rosa de Lima* (1968, 1971 y 1993), también patrona de América.



*Nuestra Señora de Colombia*, 1967  
Óleo sobre lienzo  
208 x 195'5 cm

Otras obras, con carácter igualmente religioso, son: *Cabeza de Cristo* (1965 y 1976) y *Ecce Homo* (1967). En ellas hay referencias al arte de la época colonial, tal vez no tanto al que se desarrolló en los grandes virreinos, sino más bien al que se manifestaba en las pequeñas poblaciones, con sus consecuentes modificaciones y apropiaciones.

Es un arte que tal vez para Botero resulta ser más auténtico, por estar más próximo a los valores de la gente. Son obras en las que el esfuerzo por plasmar la simplicidad obliga al observador a concentrar la atención en muy pocos elementos.

La conocida obra *Obispos muertos*, de la que realiza dos versiones, la primera en 1958 y la segunda en 1965, plasma los obispos con sus trajes, mitras y báculos, dispuestos unos sobre otros a manera de un gran bodegón de frutas. No hay en ella ninguna connotación particular aparte de la netamente plástica. Igualmente hemos de citar su serie de arcángeles, que parecen custodiar día y noche la nación entera: *El Arcángel San Miguel* (1986), *Arcángel* (1986 y 1988), y *El Arcángel San Gabriel* (1986).

Dentro de la temática religiosa, Botero no se ha olvidado de plasmar a los demonios, dando prueba con ello de la igualdad en importancia que para él tienen todos los personajes, ya sean ángeles, vírgenes o diablos. En su obra *El infierno* (1978), los demonios no son amenazadores sino que son casi teatrales, a modo de personajes que hubieran sido extraídos de las viejas historias y leyendas de otro tiempo. Es el caso de *Mujer robada por un demonio* (1979), donde a pesar de sus garras, el demonio no pretende lastimar a la raptada, sosteniéndole incluso la cabeza con una de sus manos; sus cuernos, colmillos y afiladas garras parecen ser del todo inofensivos. *Autorretrato del día de primera comunión* (1970), marca la lucha entre el bien y el mal en uno de los rituales más importantes dentro de la religión católica.

#### **4.3 EL INEVITABLE PODER DE LA POLÍTICA. PRESIDENTES Y PRIMERAS DAMAS EN UN DESPLIEGUE DE DOMINIO**

Aunque en la obra de Botero no hay dueños absolutos, existen sin embargo personajes que piensan poderlo ser. Es el caso de dictadores, militares y presidentes, e incluso de primeras damas. Pero la pintura los transforma en marionetas, más ridículas que temibles, los reduce a comediantes. El poder que representan, plasmado por Botero, les confiere un carácter irrisorio, más no caricaturesco; si bien puede estar basado en la realidad, dista mucho de ella. En ningún momento existe en Botero el deseo de ridiculizar la realidad, ya que para él es motivo de inspiración y por ello la representa sin juzgarla.



*Retrato de la Junta Militar, 1971*  
Óleo sobre lienzo  
174 x 219 cm

A finales de la década de los sesenta y la primera mitad de la década de los setenta, Latinoamérica estuvo marcada por la presencia de dictaduras, militarismo y protestas populares. Tal situación quedó reflejada en obras como *Retrato oficial de la Junta Militar* (1971), en la cual Botero admite haber plasmado con cierta sátira la realidad que se vivía en algunos países latinoamericanos.

Sin embargo, al observar los personajes presentes en la obra, parecieran ser niños inofensivos posando para el artista en lo que sería la sala del palacio de gobierno: el gran dictador, destacado tanto por su gran volumen como por el intenso rojo de su uniforme, acompañado por el arzobispo y los comandantes de artillería y caballería, máximos representantes del poder a nivel nacional. Un detalle a destacar de esta gran pintura es el pequeño hijo del dictador, vestido ya de militar y anunciando con ello la prolongación del poder.

Otras obras de contenido político son: *La familia presidencial* (1967), donde Botero aparece en un segundo plano pintando la escena a la manera de Velázquez en *Las Meninas*, o Goya en *La familia de Carlos IV. Paseo presidencial* (1967), *El presidente* (1967), *Ministro de Guerra* (1967), *El presidente y la primera dama*, díptico (1969), *Dictador tomando chocolate* (1969), hombre monumental a quien parece quedarle el mundo pequeño; incluso su elegante esposa apenas si se aprecia dentro del cuadro. *El hijo del dictador* (1969), *Junta militar* (1973), *El palacio* (1975) y *Mariscal de campo* (1972 y 1983). Posteriormente Botero incluyó dentro de esta temática a personajes de la burocracia civil como abogados y notarios.

Se ha de observar que, junto al poder del estado, Botero plasma el poder eclesiástico y el militar, revelando con ello la realidad del país. Ricas en detalles, sus pinturas se ofrecen al espectador para que sea él quien realice sus conjeturas.

#### **4.4 DESNUDOS Y ESCENAS DE PROSTÍBULOS LIBRES DE LASCIVIA. LA PRESENCIA DE UNA INFINITA TERNURA JUNTO A UN PARTICULAR SENTIDO DEL HUMOR**

Los temas de desnudos en Botero no están necesariamente asociados a los prostíbulos. Son en sí mismos un canto a la sensualidad. El artista muestra a través de ellos y con la naturalidad que le es propia, la intimidad de la vida cotidiana de la mujer. Enmarcada por una atmósfera apacible y sosegada, la mujer aparece en la privacidad de su habitación, en el baño, jugando a cartas, hablando, peinándose, leyendo, recreándose con su rostro en el espejo, posando ante el pintor o simplemente desnudándose, con una actitud completamente natural. Son innumerables las obras que el artista realiza trabajando el desnudo femenino. Algunas de ellas son: *Venus* (1971 y 1989), *La toilette* (1971), *La carta* (1976), *Mujer poniéndose el brassiere* (1976), *Desnudo* (1988), *El baño* (1989), *Mujer quitándose el vestido* (1980),

*Colombiana comiendo una manzana* (1982), *Mujer delante de una ventana* (1990), entre muchas otras.

En Colombia, durante la adolescencia de Fernando Botero, imperaba la idea de asociar la abundancia con la belleza. La mitología erótica se fomentaba a través de la literatura popular, las revistas y las películas mexicanas que llegaban a todas las partes del continente latinoamericano. En ellas las mujeres vestían sugestivamente, acentuando sus redondeadas formas. A pesar de que en estas imágenes había una fuerte carga de sexualidad, la obra de Botero carece por completo de ella. Se inclina por los aspectos y las formas que acentúan la sensualidad, minimizando toda parte del cuerpo que pudiera ser provocadora desde un aspecto sexual. La recreación del observador está en la amplitud y redondez de las formas, en la sensualidad que éstas transmiten.

Los burdeles o prostíbulos que plasma Botero son escenarios de la cultura popular del momento, libres de cualquier connotación sórdida. Son lugares con cierto aire de honesto negocio familiar que en la época de su adolescencia se solía frecuentar. Vargas Llosa considera que las mujeres de Botero están libres de lascivia y que el ingrediente sexual es en ellas inexistente. Son más maternas que fatales; son plácidas e inocentes:

Las gordas de Botero no resultan sólo, con sus encrespadas permanentes, sus uñas escarlatas y sus frondosas arquitecturas sin huesos, una estilizada fantasía de la "hembra ideal" del mundo latinoamericano de los cuarenta y cincuenta; sus espesas figuras encarnan sobre todo la mujer-madre, el supremo tabú, la que da el ser, amamanta la especie y es columna vertebral del hogar<sup>16</sup>.

Entre los cuadros más destacadas con la temática de los burdeles podemos mencionar *La casa de María Duque* (1970), *La casa de Ana Molina* (1972), *La casa de las mellizas Arias* (1973), *La casa de Amanda Ramírez* (1988) y *La casa de Raquel Vega* (1975); esta última, fue motivo de inspiración de una de las obras de la novelista francesa Françoise Sagan.

Los hombres y las mujeres del mundo pictórico de Botero son corpulentos, de carne lisa y firme; todo en ellos es tenso, mas no rígido. Son cuerpos que perseveran en su ser, inmunes a deterioro alguno. Aunque en algunas ocasiones hay una marcada desproporción en los tamaños del hombre y la mujer, esto no implica en modo alguno que ésta sea una pauta mantenida por el artista colombiano. Generalmente hombres y mujeres rivalizan en corpulencia y en fuerza vital, pero siempre se complementan; se pone de manifiesto en obras como: *Los amantes* (1969), *Picnic* (1973), *Adán y Eva* (1971), *Amantes en un sofá francés* (1972) y *Concierto campestre* (1972).

---

<sup>16</sup> Mario Vargas Llosa, op. cit., p. 12.



*La casa de Raquel Vega*, 1975  
Óleo sobre lienzo  
195 x 246 cm



#### 4.5 LA HISTORIA DEL ARTE Y LOS GRANDES MAESTROS. LEONARDO, RUBENS, MANTEGNA, DURERO, VELÁZQUEZ, INGRES, CEZANNE Y BONARD, ALGUNOS DE SUS TÁCITOS GUÍAS

Lo que Botero domestica y somete, mimando los grandes temas de la tradición artística de Occidente, es, por encima de las manifestaciones externas, las obras particulares recreadas, el “fenómeno” que está detrás de ellas, el espíritu vivificante que las hizo posible, una manera de sentir, de pensar, de creer y de crear, al cual debe la humanidad esos admirables logros<sup>17</sup>.

Para algunos pintores como Fernando Botero, existe un saber, propio del arte pictórico y de los pintores, que se transmite mirando cuidadosamente las obras, retomándolas y aprendiendo de ellas. Desde sus primeros años de búsqueda, Botero se interesó por el arte del pasado. Acercándose a los grandes maestros, profundizó en sus técnicas y conceptos de manera concienzuda, hasta llegar a conocerlos y aprender de ellos. Andrea Mantegna y Leonardo da Vinci inspiraron sus primeras obras de reconocimiento internacional: *El Homenaje a Mantegna, la Camera degli sposi* (1958) y *Mona Lisa a los doce años* (1959).

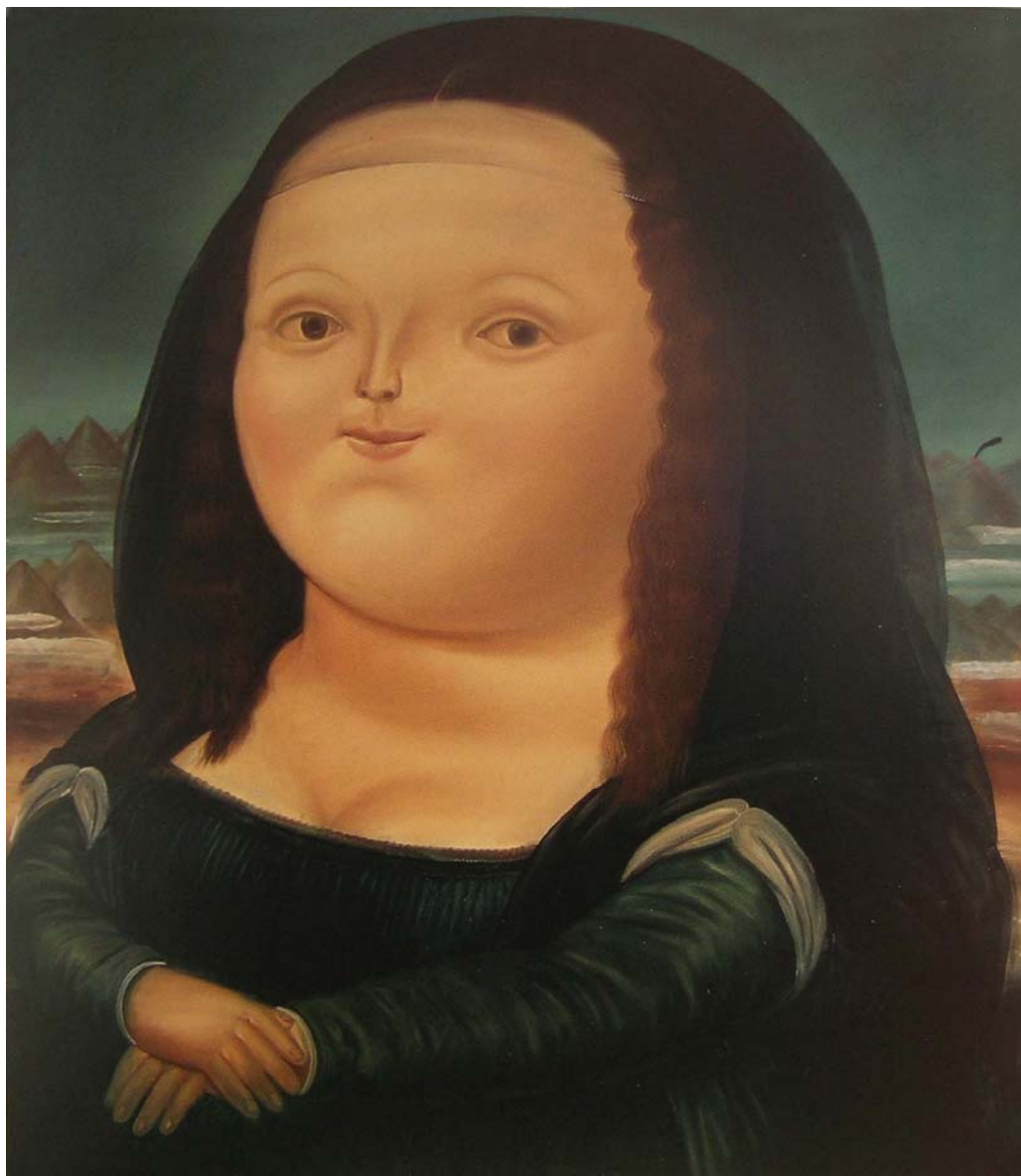
De estas obras, Botero realiza posteriormente otras versiones; de la primera de ellas, *Homenaje a Mantegna*, en 1961 y 1980; y de la segunda, hace una versión en 1961, *Mona Lisa niña*, y veinte años más tarde, con una paleta y una pincelada más propia del estilo con el que hoy conocemos al artista, realiza *Mona Lisa* (1978).

Otros artistas que se convierten en motivo de inspiración y profundo estudio son el holandés Jan Vermeer y el español Juan Sánchez Cotán, quien tácitamente lo motiva al empleo de la técnica del collage en su obra *El taller de Sánchez Cotán* (1963). Posteriormente, hacia 1965, la atracción más fuerte la despierta Peter Paul Rubens, realizando cuatro versiones de su cuadro *Retrato de Helena Fourment*. A finales de la década de los sesenta, pinta una serie de dibujos de gran tamaño conocida como los *Dureroboteros*, inspirada en el pintor alemán y realizada con la técnica del carboncillo sobre lienzo. De esta serie podemos mencionar *Autorretrato de Durero* (1968) y *Oswolt Krel* (1969).

Dos importantes pintores franceses son motivo de inspiración para Botero: Edouard Manet y Pierre Bonard. Del primero de ellos toma su famosa obra *El almuerzo sobre la hierba*, de la que realiza una reconocida versión en 1969. Otras obras tituladas *Picnic*, tienen también su origen en este tema. De Pierre Bonard, toma el argumento de la mujer bañándose, realizando durante la década de los años setenta varios cuadros titulados *Homenaje a Bonard*, en los que incluye también la figura masculina.

---

<sup>17</sup> Ibid., p. 33.



*Mona Lisa*, 1978  
Óleo sobre lienzo  
187 x 166 cm

Botero manifiesta su admiración por Caravaggio a través de obras como *Alof de Vignancourt* (1974) y *Homenaje a Caravaggio* (1968), una naturaleza muerta realizada en carboncillo sobre tela. Otro de los grandes maestros del arte que ha sido motivo de inspiración para el artista colombiano es el pintor flamenco Van Eyck. Un recuerdo a su obra lo encontramos en su conocido cuadro *El matrimonio Arnolfini*, de la cual realiza dos versiones, la primera en 1978 y la segunda en 1997.

Son numerosos los ejemplos que podemos citar con los que rinde homenaje a quienes de una u otra manera están inspirándole: Diego Velázquez, reflejado en la serie *El Niño de Vallecas* (1959 y 1971), *Menina* (1977), *Princesa Margarita* (1977), *Maribárbola* (1984); Rafael Sanzio, en *El Papa León X* (1964); Vincent Van Gogh, en *Girasoles* (1959, 1968, 1976, 1977 y 1995); Vigée-Lebrun, en *María Antonieta* (1966 y 1968); Paul Cézanne en *Retrato de Cézanne* (1998); Rembrandt con la obra *En la carnicería*, inspirada en *El buey desollado* del pintor holandés. Igualmente, Piero della Francesca, uno de los pilares de su formación, fue inspiración para obras como *Federico de Montefeltro e Battista Sforza* (1998).

Esta forma de romper las barreras del tiempo acercándose a los grandes maestros en la reinterpretación de algunas de sus obras, se une a la realización de autorretratos en los que Botero, vestido a la usanza de la época y del personaje a quien quiere representar, se incluye en la obra. Lo encontramos en obras como *Autorretrato como conquistador español* (1986), *Autorretrato como Velázquez* (1986), *Nuestra Señora de Nueva York* (1966), *Cena con Piero e Ingres* (1968) y *Autorretrato con Madame Pompadour* (1969), posiblemente manifestando con ellas las multiplicidades del yo.

Si bien existe en general una gran dosis de humor e ironía al transformar las proporciones de las figuras, sus versiones no son en modo alguno ni imitación ni caricatura, sino el producto del análisis profundo de la obra. Hay en Botero el deseo de crear una figura pictórica propia a partir del tema observado; para él, la referencia a la historia del arte es una de las líneas estéticas fundamentales en la segunda mitad del siglo XX<sup>18</sup>. Es indudable que detrás de la figuración de Botero hay una cuantiosa historia del arte muy bien pensada y organizada. Como sostiene Lascault, la reinterpretación de la historia del arte para Botero es traducir a Colombia en “cezariano”, en “velazquiano” y en varios otros idiomas de la tradición europea<sup>19</sup>.

Con un discurso escuetamente plástico estas “versiones” de Botero, deslumbrándonos estéticamente, haciéndonos gozar, nos prueban que ese pasado no está allá y lejos sino aquí y ahora, rodeándonos, y que asumirlo con audacia y libertad es, acaso, la mejor manera de ser nosotros mismos<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> Carlos Arturo Fernández U., “Mona Lisa niña”, en *Vivir en el poblado*, edición 259, Medellín, primera quincena de octubre de 2003, p. 26.

<sup>19</sup> Gilbert Lascault, op. cit., p. 89.

<sup>20</sup> Mario Vargas Llosa, op. cit., p. 33.

#### 4.6 LAS NATURALEZAS MUERTAS. LA EXALTACIÓN DE LO SENCILLO Y LO DOMÉSTICO EN SUS BODEGONES

No pinto manzanas. Las frutas auténticas del trópico son las naranjas y las bananas. Las manzanas son para los snobs<sup>21</sup>.

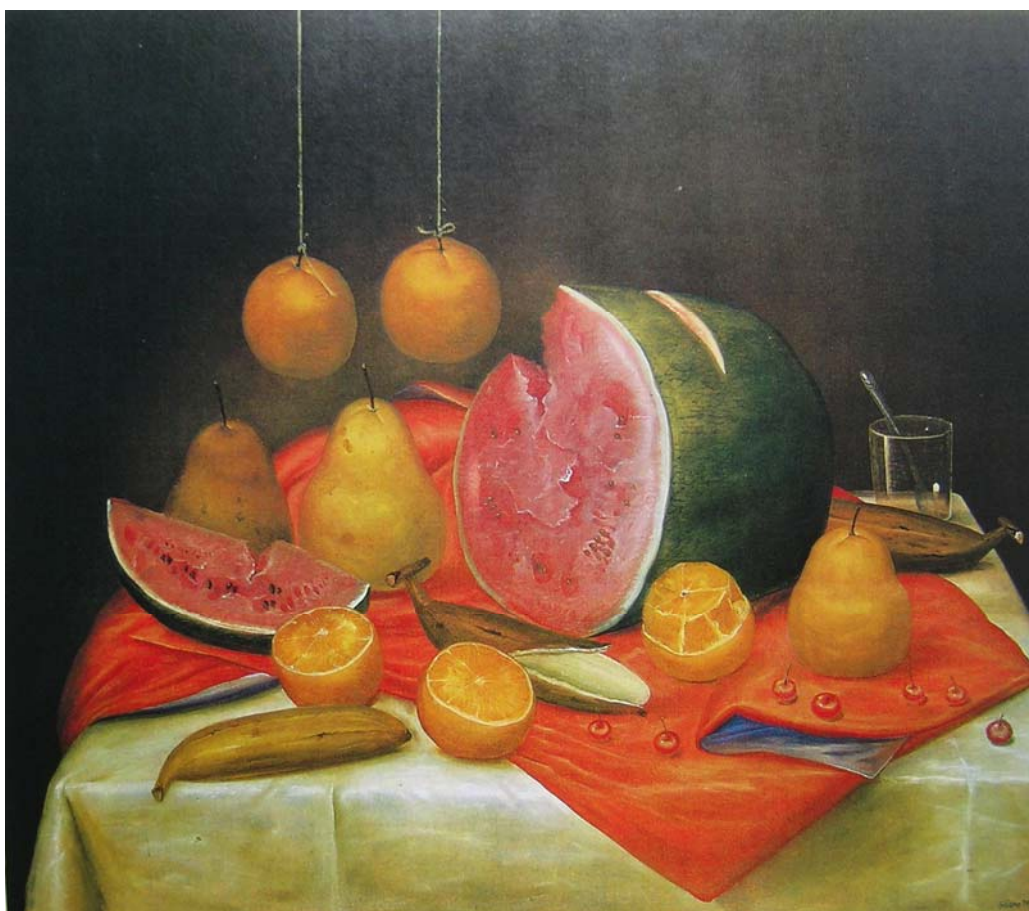
Son muchas las naturalezas muertas de Botero que han estado inspiradas en grandes obras de arte, pero las que pueden resultar más atractivas son aquellas que se basan en la realidad cotidiana. Acompañadas de elementos netamente nacionales como la bandera, parecieran identificarse ante el público observador. De alguna manera muchos de sus bodegones parecen dotados de vida; pequeñas moscas o ratoncillos merodean las apetecibles frutas y pasteles que esperan sobre la mesa.

La comida es uno de los aspectos que resalta la obra pictórica de Botero. Con sus inmensas sandias y fruteros desbordantes, sus bellas y apetecibles alacenas, y sus mesas preparadas para cualquier tipo de evento, esporádico o habitual, rutinario o festivo, se convierten en eje en torno al cual las personas se reúnen. La comida es uno de los bienes más preciados dentro del entorno colombiano. “El lujo de la delgadez, de la esbeltez, de la finura, parecería ser un lujo de país rico, donde reina la abundancia y en donde nadie teme que falte nada”<sup>22</sup>. Se podría llegar a afirmar que en el mundo de Botero, o en lo que algunos han llamado el “planeta botero” o a lo que más adelante reconoceremos con el nombre de *Botería*, la comida es tan importante o más que el erotismo; obras como *Almuerzo sobre la hierba* (1969) lo ponen de manifiesto.

Los bodegones parecen ser la temática donde más claramente se observa el principio que gobierna el proceso deformador que caracteriza la pintura de Botero. Aquí la alteración de proporciones está marcada por los contrastes en los detalles que magnifican la figura plasmada: insignificantes mordiscos en una pera, un gusanillo saliendo de la fruta, minúsculas cajas de resonancia en los instrumentos musicales, liliputienses tejados que sostienen a un gran gato, e incluso pequeñas manos que ponen de manifiesto la presencia humana, que de alguna manera observa y participa de la naturaleza muerta. Algunas de las obras con esta temática son: *Plátanos y naranjas* (1971), *Cesta de frutas* (1972), *Naturaleza muerta con sandía* (1974), *Pera* (1976), *Guitarra y silla* (1983), *Cebollas* (1986), *Limonos* (1986), *Flores* (1988), *Naranjas* (1989) y *Naturaleza muerta con periódico* (1989), obra ésta última con claras referencias cubistas.

<sup>21</sup> Botero citado por Gilbert Lascault, op. cit., p.89.

<sup>22</sup> Ibid., p. 36.



*Naturaleza muerta con sandía*, 1974  
Óleo sobre lienzo  
166 x 186 cm

El carácter neutro del motivo plasmado en las naturalezas muertas, le permite al artista colombiano recrearse en las formas y en los cromatismos, jugar en un mundo de estímulos sensoriales en donde se experimenta una exuberancia gozosa y en donde todos y cada uno de los detalles, por múltiples que sean, están trabajados individualmente; sus magníficas cestas de frutas, sus mesas llenas de comida y sus grandiosos ramos de flores, nos muestran esta cualidad.

Otro aspecto destacable en las naturalezas muertas de Botero es la presencia de la vida y de la muerte simultáneamente. El artista hace uso de los animales para enfatizarlo. En el caso de *Naturaleza muerta con sopa verde* (1972), un curioso y voluminoso gato deambula sobre la mesa servida. En obras como la *Pera* (1976), la presencia de pequeños gusanillos, que aparte de marcar la diferencia de proporciones exaltando la magnitud de la fruta, simbolizan el deterioro incipiente. Igualmente lo hacen los ratoncillos que corretean entre los repollos en la *Mesa de cocina* (1970), o las negras moscas omnipresentes; modestos símbolos de la vida y a la vez de la corrupción, que en la magnitud de la obra se nos presentan como pequeños puntos oscuros que nos obligan a acercarnos para observarlas, y al hacerlo, percibimos la infinidad de detalles que componen la obra, como en el caso de *Feliz cumpleaños* (1971). *Naturaleza con cabeza de cerdo* (1968) y *La mesa del carnicero* (1969) son bodegones en donde la vida pareciera estar presente a través de los ojos del decapitado animal.

#### 4.7 LA TAUROMAQUIA. UNA MIRADA “ROTUNDA” SOBRE UNO DE LOS TEMAS RELEVANTES EN EL ARTE

Qué española y, por ende, qué colombiana esta versión diferente, insurrecta, de los territorios taurinos de la fascinación, allí donde la vida se corresponde con la burla de la muerte<sup>23</sup>.

El tema de la tauromaquia en Botero es una interpretación plástica de la fiesta brava. No es trabajado, como no lo son ninguno de sus temas, como documentación realista o exaltación dramática del evento. Sus criterios siempre están encaminados a la perfección del hecho pictórico. El deseo por reencontrarse con el anhelado mundo taurino llega para Botero en 1983, tras asistir a una corrida de toros en la plaza de La Macarena, en Medellín. Su primera obra *Afarolado* (1983), pintura que en 1984 ilustrará el cartel taurino de la feria de La Candelaria en Medellín y que en 1998, lo hará para la conocida Feria del toro en Pamplona, España, muestra un torero de espaldas en el momento de ejecutar un espectacular lance, pasando el capote por encima de la cabeza del toro. Es la primera vez que el artista plasma intencionadamente la sensación de movimiento, jugando con una serie de diagonales. Igualmente

<sup>23</sup> José Manuel Caballero Bonald, *Botero. La corrida*, Madrid, Lerner & Lerner, 1989, p. 32.

incorpora un nuevo punto de perspectiva, producto del escenario curvo del ruedo.

A partir de 1984, el artista colombiano empieza a pintar con asiduidad múltiples aspectos del tema taurino. Su pasión desde la infancia por los toros le proporciona un conocimiento detallado de las diferentes etapas, personajes y enfoques de la fiesta. Si bien el tema había sido tocado con anterioridad por otros artistas como Goya o Picasso, Botero le imprime con su impronta el toque esencial a su tauromaquia, para que lo que había sido tantas veces visto, sea ahora observado como por vez primera. Nuestros recuerdos e imágenes de la lidia, a partir de la obra de Botero, descubren una nueva belleza.

Para el desarrollo del tema de la tauromaquia, Botero trabaja óleos, acuarelas y dibujos. Las escenas plasmadas comprenden desde el paseíllo hasta el arrastre, incluyendo los terrenos propios del matador, la varia ejecución de las suertes, las marcas de los pases, los retratos de toreros, picadores, banderilleros, monosabios, peones de brega y alguaciles; el comportamiento de los toros y toreros, sus gestos, actitudes, posturas y los diferentes ambientes del espectáculo taurino son plasmados con una fidelidad excepcional, producto de sentir el tema desde niño muy dentro de sí.

Sus escenas y figuras taurinas poseen mucho de sensualidad, no ya por sus formas sino por el cúmulo de sensaciones que produce el observarlas. Contemplarlas es reinventarlas, sentirse en medio del ruedo y experimentar la fiesta brava. En su serie *La Corrida*, Botero emplea el color con una astucia y valentía sorprendentes. Una gama de rojos, sienas, verdes y ocre constituyen su policromía básica. Cada tonalidad pintada responde a una tonalidad real: un traje de luces, un capote, el peto de un caballo, unas banderillas. Existe en la serie un despliegue gestual en todos sus personajes de la lidia que, no dejando de ser diferentes, los unifica: el óvalo del rostro, los intensos ojos de grafito, la pequeña boca fruncida en un rictus patético, las mejillas amedrentadas por las sombras. El público casi no existe, es sólo una presencia lejana y borrosa que sirve de telón de fondo en algunas de sus obras. Lo que verdaderamente existe en estas pinturas es un catálogo de gestos y posturas codificado por la inventiva del pintor.

Obras como *El paseo* (1985), muestran un acentuado e inexplicable pero armonioso juego de proporciones entre matadores, picadores, peones, caballos y mulillas. Parece evidente que cualquier virtual desproporción en la pintura de Botero implique un sistema de equilibrios regulado por la sensibilidad. Son muchas las obras que destacan la figura del picador, entre las que podemos citar: *El picador* (1984), *La pica* (1984), *Retrato de un picador* (1985), *Picador yendo a la plaza* (1985), *Caballo del picador* (1986), *Picador y caballo* (1986 y 1988).



*El zurdo y su cuadrilla, 1987*  
Óleo sobre lienzo  
206 x 256 cm



Otros aspectos tratados por Botero se reflejan en obras como *La estocada* (1984), *El quite* (1984), *El tendido* (1984), *Antes del paseo* (1984), *El arrastre* (1984), *Escena familiar* (1985), donde plasma cómo la cuadrilla del torero termina por ser su núcleo familiar más cercano; *La muerte de Ramón Torres* (1986), *Encarnación Vargas* (1987) única mujer exaltada dentro del masculino mundo taurino, *El zurdo y su cuadrilla* (1987), y *Autorretrato* (1992), donde el artista aparece vestido con traje de luces, convirtiéndose en uno más de los protagonistas de esta temática.

Junto al mundo taurino, Botero resalta el mundo del flamenco, el arte popular andaluz, o gitano-andaluz, unido por más de una afinidad sensorial al mundo de los toros, pinta por ello majas, bailaoras y guitarristas, todos ellos con los atributos y hábitos propios del ceremonial. Entre ellas podemos citar: *Tablao flamenco* (1984 y 1987), *Bailarina* (1984), y *Maja* (1991).

Expresada hasta sus últimas consecuencias [...] esta crónica deslumbrante de *La Corrida* corrobora de modo absoluto lo que su autor deseaba: que “se piense en Botero al hablar de toros” [...] Los óleos y, casi más que los óleos, los extraordinarios paradigmas de los dibujos, constituyen un hecho artístico de categórica trascendencia en la pinacoteca taurina, pero también de alcance memorable en la historia contemporánea de la pintura<sup>24</sup>.

#### 4.8 LA VIOLENCIA. UN TEMA LUCTUOSAMENTE INEVITABLE

Botero nunca desea mostrar la obra de la muerte, sino poner en evidencia a los vivos que no tienen en cuenta su amenaza, y que, a fuerza de desdeñar la presencia de la muerte, tratan de descorazonarla e intentan deprimirla. Los personajes de Botero no aceptan la muerte ni la combaten. La dejan de lado, la desprecian o la ignoran<sup>25</sup>.

La muerte está presente de otra manera en la obra de Botero; su espacio pictórico parece olvidar su presencia. Si bien muchos de los acontecimientos plasmados están basados en la realidad, éstos se presentan ante nuestros ojos libres de rencor, ya que el artista considera que plasmar odio sería anti-pictórico.

Una de las primeras pinturas que expresa un profundo dolor en la obra de Botero es su temprana acuarela *Mujer Llorando* (1949). Aunque se denota en ella cierto interés por el volumen, lo que la caracteriza fundamentalmente es la forma como la impregna de sentimiento. Posteriormente, durante su experiencia en la costa atlántica, en la playa de Tolú, pintó *Frente al mar* (1952), donde muestra a dos hombres llevando a su víctima en una vara, atado de pies y manos. En 1958, pintó *Obispos muertos*, controvertida obra ya que

<sup>24</sup> Ibid., p. 40.

<sup>25</sup> Gilbert Lascault, op. cit., p. 31.

para algunos evidencia la participación del clero en los temas políticos durante la violencia de mediados del siglo.XX.

En el transcurso de la década de los años sesenta, Botero mostró interés por extraer las historias de atroces acontecimientos que se daban a conocer a través de los diarios capitalinos. Es el caso de los hechos ocurridos en Bogotá en 1951, protagonizados por el Doctor Nepomuceno Matallana, alias Doctor Mata; a raíz de tales historias Botero realiza obras como *Teresita la descuartizada* (1963), *Las noches del doctor Mata* (1963), *Masacre de los inocentes* (1967) y *El asesinato de Rosa Calderón* (1969). En ellas el artista empleó un formato alargado que le permitía, al estilo de las predelas, mostrar en orden secuencial los preparativos del asesinato. Los crímenes son mostrados sin violencia, casi de manera infantil e inocente. En ninguna de estas obras hay deseo de transmitir angustia o turbación alguna, pues Botero prefiere plasmar un arte que despierte admiración y que envuelva al espectador, más que comunicar dramatismo y congoja. El artista introduce en estas obras convenciones y estereotipos del arte popular. No obstante, su composición, formato y cromatismo, continúan manteniendo los parámetros de la pintura europea; incluso algunas de estas obras nos recuerdan la parte inferior de ciertos cuadros de la vida de los santos, donde eran plasmadas escenas de su vida.

En 1973, a manera de naturaleza muerta, pinta *La Guerra*, un óleo de grandes dimensiones (191 cm x 273 cm), en el que queda plasmada la inconsciencia de la violencia en Colombia. En ella se muestran personas de todas las jerarquías, militares, clero y seculares, que yacen muertas porque a la guerra nadie sobrevive; la muerte a todos unifica. Alberto Moravia, ante esta obra, comenta:

En un montón redondo están mezclados a granel todos los personajes de Botero: los militares con sus gorras, los sacerdotes con sus trajes talares, los abogados con sus togas, las mujeres con sus sostenes y sus pantalonetas, los niños con sus vestiditos, todos como de costumbre obesos y todos con los ojos cerrados y los rostros ensangrentados. Sobre ellos, como sobre una pila de muertos en un campo de batalla, está tirada una gran bandera; acá y allá se entrevén añicos de vida social y familiar: cirios de altar, escudillas, vestidos, billetes de banco, cajillas, etc., etc. Están todos muertos y sobre esto no cabe duda<sup>26</sup>.

Igualmente la artista y crítica de arte Libe de Zulategui, comenta lo siguiente:

Botero nos muestra en su óleo *La guerra* (1973) lo que podríamos llamar una naturaleza muerta donde yacen los personajes que siempre han caracterizado su obra, por ser los más cotidianos, el obispo, el militar, el político, la prostituta y la gente común, yacen mezclados sin distinción alguna porque la muerte todo lo iguala. Los poderes fácticos mueren antes o

<sup>26</sup> Alberto Moravia, "Elefantes que sonrien", en lecturas dominicales de *El Tiempo*, Bogotá, diciembre 1980.

después en las mismas miserables condiciones que aquellos a los que han pisoteado<sup>27</sup>.

En 1974, Botero refleja su dolor personal con la muerte de Pedrito, su hijo pequeño, en un accidente automovilístico en Madrid. A partir de este momento, el amoroso recuerdo de su hijo lo lleva a pintar una serie de obras en las que nos transmite su verdad más íntima. *Pedrito* (1974), es uno de los cuadros emblemáticos por excelencia dentro de la obra de Botero. En él, la tierna figura del pequeño se encuentra montada sobre el caballo de juguete, en un universo infantil de candor y magia; un equilibrio de la composición cromática y formal, llenan de sentimiento la obra, envolviendo completamente al observador.

La violencia como tema en la obra pictórica de Fernando Botero tuvo, durante el periodo contemplado entre 1950 y 1990, esporádicas apariciones, dado que el artista siempre ha considerado el arte como sinónimo de placer, sensualidad y armonía; no obstante, existen obras como *El secuestro* (1966), *Prisionero político* (1972) y *Sin título* (1978), que evidencian los abusos de poder. En esta última, dos hombres uniformados golpean a un ciudadano en medio de una calle solitaria ante la mirada impotente de los habitantes del lugar, que sólo se atreven a mirar desde las ventanas de sus casas. Diez años más tarde aparece por vez primera la figura del guerrillero. En su obra *Cazador (guerrillero)* (1988), evidencia la crueldad, reflejándola en las personas que yacen muertas en el suelo como piezas de una cacería; en *La guerrilla de Eliseo Velázquez* (1988), también conocida como *La guerrilla*, los personajes se encuentran en medio del bosque en una actitud de descanso y de espera; no hay en ellos rasgos de agresividad o maldad; incluso parecen apacibles e inofensivos, como si fueran campesinos descansando después de una jornada de trabajo. En este cuadro se debe realzar el logro de una composición equilibrada formal, espacial y cromáticamente, donde el artista transmite la sensación de acción dentro de un riguroso estatismo. Sus matices de ocre, sepia y verdes logran una composición plástica que ha sido muy valorada por los expertos.

---

<sup>27</sup> Libe de Zulategui y Mejía, "La estética del dolor en el arte", en *El Colombiano*, Medellín, abril de 2001.



*La guerrilla de Eliseo Velázquez (La Guerrilla), 1988*  
Óleo sobre lienzo  
154 x 201 cm

## 5. LA ESFERA COMO FORMA PRIMIGENIA EN EL HABITAT HUMANO

### La esencia de lo redondo en el mundo esférico de Botero

Entre los estudiosos que han profundizado en el tema de lo esférico podemos citar a Peter Sloterdijk, filósofo alemán que convoca los sentidos, las sensaciones y el entendimiento para conseguir claridad sobre lo cercano, entendiendo por cercano aquello que la filosofía pasa a menudo por alto: el espacio vivido y vivenciado. La experiencia del espacio es la experiencia primaria del existir; vivimos “en” espacios, esferas, atmósferas:

No hay vida sin esferas. Necesitamos esferas como el aire para respirar: nos han sido dadas, surgen siempre de nuevo donde hay seres humanos juntos y se extienden desde lo íntimo hasta lo cósmico, pasando por lo global<sup>1</sup>.

La alusión a una geometría esférica vital, en donde la esfera es el espacio animado y vivido en el que estamos inmersos, nos recuerda la esencia del ser humano como geómetra, “una inteligencia que viene del mundo de los muertos y trae a la vida vagos recuerdos de su estancia en una esfera perfecta”<sup>2</sup>. La definición de esfera que nos brinda Sloterdijk es la siguiente:

La esfera es la redondez con espesor interior, abierta y repartida, que habitan los seres humanos en la medida en que consiguen convertirse en tales. Como habitar significa siempre ya formar esferas, tanto en lo pequeño como en lo grande, los seres humanos son los seres que erigen mundos redondos y cuya mirada se mueve dentro de horizontes. Vivir en esferas significa generar la dimensión que pueda contener seres humanos. Esferas son creaciones espaciales, sistémico-inmunológicamente efectivas, para seres estáticos en los que opera el exterior<sup>3</sup>.

Las esferas se conforman dentro del ser humano y entre seres humanos; por ende, *eros* tiene lugar esencial en la construcción de éstas, dado que: “las historias de amor son historias de forma y toda solidarización es una formación de esferas, es decir una creación de espacio interior”<sup>4</sup>.

Es a partir del desprendimiento del origen, en esa transferencia de amor al todo, que el ser humano prosigue una marcha hacia lo abierto. Según el filósofo alemán, los límites de la capacidad de transferencia de un ser humano determinan los límites de su mundo, recordando que lo que tendemos a

<sup>1</sup> Rüdiger Safranski, “Prólogo” a Peter Sloterdijk, *Esferas I*, Madrid, ediciones siruela, 2003, p. 14.

<sup>2</sup> Peter Sloterdijk, op. cit., p.21.

<sup>3</sup> Ibid., p. 37.

<sup>4</sup> Ibid., p. 23.

transferir son nuestras experiencias espaciales tempranas y nuestros movimientos primarios, hacia nuevos lugares en escenarios lejanos.

Para Sloterdijk, el ser-en-esferas constituye la relación fundamental para el ser humano; para la existencia humana ser-en-esfera significa ser-en-el-mundo. Las esferas constituyen el producto originario de la convivencia humana. Siempre estamos envueltos extáticamente en relaciones esféricas, aunque por razones profundas específicamente culturales hayamos aprendido a dejarlas al margen, ignorándolas.

El círculo que cobija al hombre no sólo se hace ni sólo se encuentra hecho, sino que, en el límite entre construcción y autorrealización, se redondea él mismo espontáneamente<sup>5</sup>.

El ser humano, en su relación con el exterior, es simultáneamente continente y contenido. Continente, dado que admite y contiene subjetividad distinta a él, y contenido, ya que es rodeado y absorbido por las miradas y dispositivos de otros. El espacio humano es el resultado de un ensamblaje de espacialidades interiores plurales, que interactúan recíprocamente con las de otro en el espacio de cercanía.

Lo redondo, y en su versión tridimensional, lo esférico, constituye para el ser humano su forma madre, su forma original; de ahí su aceptación, ya sea a nivel consciente o inconsciente de las formas redondeadas y su identificación intrínseca con ellas.

El gran fenomenólogo del espacio vivido, Gaston Bachelard, con su fenomenología de la imaginación material, en su libro *La poética del espacio*, nos acerca a la fenomenología de lo redondo a través de la siguiente premisa:

Toda existencia parece en sí redonda<sup>6</sup>.

Bachelard nos introduce en el tema a través de lo que considera esencial, libre de la influencia de los conocimientos del mundo exterior y más explícitamente, de las ilustraciones del mundo exterior, pretendiendo con ello preservar la luz primera del ser de la imagen, porque según él: “una imagen trabajada pierde sus virtudes primeras”<sup>7</sup>.

Cuando admitimos la idea íntima y verdadera de la redondez del ser, ésta nos aparece solamente a través de la meditación fenomenológica. Rompemos con las percepciones habituales para adentrarnos en afirmaciones primitivas que nos manifiestan dicha verdad. Afirmaciones que nos contienen en sí mismas, que nos sumergen en la redondez del ser, en la redondez de la vida, que nos conducen a la concentración del ser en su centro.

---

<sup>5</sup> Ibid., p. 81.

<sup>6</sup> Karl Jaspers citado por Gaston Bachelard, *La poética del espacio* (1957), México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 271.

<sup>7</sup> Gaston Bachelard, op. cit., p. 274.

Referirnos a la existencia en toda su redondez es partir de la premisa de que más que parecer, “la existencia es redonda”<sup>8</sup>. Debemos ir más allá de una contemplación de la existencia y vivirla en su calidad inmediata; partir de la intimidad de lo redondo y permitirnos reconocer lo primitivo de ciertas imágenes del ser. Según el pensador francés:

Vivida desde dentro, sin exterioridad, la existencia sólo puede ser redonda<sup>9</sup>.

Sobra aclarar que aquí nos referiremos más que al volumen esférico, vacío en sí mismo, a la redondez esencial. Si nos basamos en la premisa de que “el mundo es redondo en torno al ser redondo”<sup>10</sup>, deducimos que el ser es redondo, independientemente de toda elucubración sicoanalítica. El acercamiento a estas verdades primigenias puede verse en la descripción que hace Jules Michelet en su obra *L’oiseau* (1856), en donde describe al pájaro como un todo esférico, individualizándolo, aislándolo y captándolo, y ya que lo que se aísla se redondea, adquiere la figura del ser al concentrarse en sí mismo, en su situación cósmica, en su unidad, y desde allí, difunde la calma de su redondez<sup>11</sup>.

Por otra parte existe la idea, abstracta y concreta simultáneamente, de un despertar “rotundo” del cosmos, de un motor originario para el cosmos, propuesta por el pensador Empédocles de Agriento en el siglo V a.c. a la que llamó *Sphairos*. Éste colosal esferoide sería la esfericidad radical, conformada por un cúmulo de simientes de todo orden en un movimiento de rotación en el seno de un tiempo precursor, poseedor de una perfección y armonía absolutas<sup>12</sup>.

*Sphairos* podría ser considerado como un proto-cosmos en el centro de dos fuerzas de tensión contraria: el amor y el odio, la atracción y el rechazo, la cohesión y la separación, ofreciéndose como lugar de encuentro para ellas. Estas potencias enfrentadas suponen para el mundo un continuo e interminable proceso circular de creación-destrucción. *Sphairos*, esfera que concibe Empédocles como proto-origen, es la inmovilidad en equilibrio y tiene en su interior todo lo necesario, todo lo esencial, todo lo vivo, y es ella misma su envolvente<sup>13</sup>.

En *Sphairos*, *Eros* es un espíritu de doble cara: atracción y rechazo, amor y desdén, que a pesar de tender al círculo deseando alcanzar la esfericidad, no logra obtenerla más que con la imaginación. A su vez no se ha de olvidar que

<sup>8</sup> Ibid., p. 273.

<sup>9</sup> Ibidem

<sup>10</sup> Ibid., p. 278.

<sup>11</sup> Jules Michelet, *L’oiseau* (1856), París, éd. JML, 1982, p. 291.

<sup>12</sup> Cf. Pere Salabert, *Sphairos. Geografía del amor y de la imaginación*, Barcelona, Laertes, 2005, p. 13. El libro, tanto por el título como por su contenido, al igual que por su referencia a *El Jardín de las Delicias* del Bosco, ha abierto caminos insospechados en mi investigación.

<sup>13</sup> Ibid. p. 61.

la sensación erótica está en el centro motor de la vida. Si tomamos al Amor como una fuerza y a la imaginación como el instrumental, y partimos de la consideración de la imaginación como la facultad del hombre para crear, tanto en el arte como en la vida sentimental, ya sea por la imaginación reproductiva o sensible, ya por la imaginación productiva o creadora, vemos que amor e imaginación se encuentran en un punto medio entre los hombres y los dioses.

Ese papel fundamental que desarrolla la imaginación, asociando imaginación creadora con amor en libertad, se puede ver plasmado en la obra del Bosco, *El jardín de las delicias* (ca. 1504-1510). Un jardín lleno de esferas como mundos en sí mismos, con autonomía sobre la realidad total y sin embargo, formando parte de ella; donde lo múltiple converge y se unifica en su función de receptáculo, de contenedor; donde todo contiene o es contenido por una envoltura en la mayoría de los casos esférica, posiblemente remitiéndonos al huevo primigenio. No obstante, el intelecto no alcanza a desentrañar la totalidad de lo que los ojos ven.

En una contemplación de la obra, de cualquier obra de arte, la experiencia estética, más allá de la reflexión teórica que usualmente la acompaña, donde lo valioso es lo espiritual, debe permitirse el ceder espacio a la atracción de las formas, a los sentimientos amorosos, al goce emocional que pueda surgir de su contemplación, porque todo ello forma parte de su totalidad.

La reflexión estética hoy por hoy debe adaptarse a la condición actual de que el arte, negándose a establecer límites, se impone al margen de toda regla<sup>14</sup>. El arte de hoy manifiesta abiertamente la presencia del amor como incumbencia estética, esa cierta relación entre lo bello y el deseo, admitiendo su factor pasional y permitiéndole al sentir estético toda conmoción afectiva, sin por ello negar su espiritualidad. Tal planteamiento nos lleva a pensar en los límites entre la facultad de desear y la facultad de juzgar acerca de lo bello; una separación entre lo bello como espiritualidad y lo agradable como materialidad.

Como bien sabemos, “todo lo que es redondo atrae la caricia”<sup>15</sup>; palabras que nos relacionan con las imágenes pictóricas de Botero; tal afirmación de ese aspecto lúdico y placentero de la redondez, aplicado a una obra pictórica, nos permite cuestionarnos, al observar las obras del Bosco y las obras de Botero qué es realmente lo que nos atrae. En *El jardín de las delicias* de Hieronymus Van Aeken Bosch, más que una escena de lujuria, la desnudez de los cuerpos está evidenciando naturalidad y normalidad en los personajes; estas personas viven y gozan de respirar, sus gestos son abiertos y aunque en algunos casos extravagantes, son graciosos. Toda la escena de la tabla central es un canto a la vida en libertad, a la humanidad retozona, como sostiene Pere Salabert:

---

<sup>14</sup> Ibid., pp. 21-23.

<sup>15</sup> Gaston Bachelard, op. cit., p. 275.



Esta gente hace una parte de lo que hacen los humanos y una parte aún mayor de lo que querrían hacer –abrazarse, jugar, exhibirse, conversar, holgazanear, comer- es decir: vivir<sup>16</sup>.

Esta afirmación nos recuerda las palabras de Gilbert Lascault al hacer referencia a las obras de Botero, de las cuales sostiene que conllevan a pensar, más que en las obras, gracias a ellas. Él dice:

Las obras que realmente nos interesan son aquellas que nos ayudan a pensar en otros temas y de manera distinta a la de antes, que nos hacen soñar e imaginar a partir de otros itinerarios, de formas diferentes, que nos enseñan a descubrir nuevos modos de mirar, de tocar, tal vez de saborear, de olfatear, de hacer el amor, modos que quizá existían en nosotros, pero dormidos y olvidados<sup>17</sup>.

Es interesante observar que cuando mencionamos esta idea de lo íntimo, de lo plácido y distendido, existe cierta tendencia a vincularlo con una filosofía de la “dulzura”, desdeñándola por poca importancia. Según Sloterdijk, la razón por la que los espíritus fuertes desdeñan lo “dulce” podría encontrarse en el efecto subversivo que en el sujeto arrogante producen lo dulce y aún más lo pegajoso. Para tal explicación se basa en un microdrama fenomenológico de Friedrich Heubach, donde deja al descubierto los motivos del no a lo dulce. En él relata la vivencia experimentada antes, durante y después de la degustación de un caramelo, en la que el protagonista se funde en el dulzor convirtiéndose en uno con lo dulce. Así describe el suceso interior experimentado:

Los labios apuntalados capturan el caramelo, lo dejan ceremoniosamente dentro de la boca, donde finalmente es recibido por la lengua con revuelcos impacientes. El dulzor se despliega, se abre formando una pequeña O zalamera y pronto ha transformado la boca en un globo dulce [...] que [...] va invadiéndolo poco a poco. Uno mismo se redondea hasta que finalmente no existe sino como la periferia siempre más tensa de ese globo dulce; se cierran los ojos y por fin se implosiona: adoptando la característica de globo uno mismo, forma uno *un* objeto con el mundo, vuelto redondo en lo dulce<sup>18</sup>.

Ésta sería una de las sensaciones percibidas por el observador al entrar en contacto con la plácida obra de Botero; desde su acercamiento hacia aquello que visualmente ya lo atrae por agradable, por sugestivo, por conocido, por sencillo, por redondo, el observador se funde en su apreciación hasta el punto en que, como el caramelo luego de ser desprovisto de su papel, permite ser saboreado para implosionar dentro de la persona y lograr hacerse uno con ella, habiéndole hecho partícipe de su dulce esencia, la cotidianidad vivida como arte.

<sup>16</sup> Pere Salabert, op. cit., pp. 36-37.

<sup>17</sup> Gilbert Lascault, *Botero. La pintura. Elogio de las esferas, de la carne, de la pintura y de muchas cosas más*, Madrid, Lerner & Lerner, 1992, p. 25.

<sup>18</sup> Peter Sloterdijk, op. cit., p. 92.

Pero es aquí, posterior a ese plácido momento que nos narra Heubach, cuando sale la causa de las aversiones al dulzor; una vez experimentada la sensación de dulzor-en-mí, el sujeto es desplazado, por unos instantes, de su centro hacia el borde de una esfera arbitraria de gusto. Admitir este trastocamiento resulta para algunos, vergonzoso y por ende la niegan o la rechazan. Realmente lo que acontece en esta experiencia de placidez es lo siguiente:

La intimidad es experimentada aquí como la travesía del interior de mi cuerpo que realiza la presencia de un sabor cuya fuerza me expone a la complacencia y me impulsa a la blandura; sí, de un sabor que me saca de mi camino ya que sólo lo experimento verdaderamente si me dejo convertir por él en el espectador intruso de su marcha triunfal a través de mi boca. El condimento más simple es apropiado para convencerme de que un objeto ingerido, lejos de supeditarse terminantemente a mi grandeza, toma posesión de mí e impone sus reales<sup>19</sup>.

Pareciera ser que esa filosofía de lo dulce socava al sujeto, convirtiéndolo en escenario de sensibilidades invasivas que ponen en duda su autodeterminación, motivo por el cual prefiere rechazarla.

Otro de los aspectos sobre el que nos permite reflexionar la esencia de lo esférico en la pintura, es la presencia o manifestación del tiempo y las múltiples formas de vivir su duración, en esa relación virtual y real presentada al observador. En el caso del Bosco, *El jardín de las delicias* nos presenta la vivencia de un tiempo dulce; sus figuras, para algunos insolentes por su frescura, viven un tiempo donde el amor aún se conserva vivo gracias a la dulce tibieza de la carne:

Todos ellos siguen el ritmo de una marcha que ni avanza ni retrocede, circunscrita al aquí-ahora, a este lugar acorde con los mitos que es un presente detenido<sup>20</sup>.

Tal afirmación nos conecta con el tiempo que nos proponen las obras de Botero; momentos plenos, hinchados, abundantes, que transcurren con una duración quieta y feliz dentro de un mundo sensual, voluptuoso, armonioso, vital y apacible, en el que los acontecimientos se suceden en un tiempo lento e imperturbable, contrapuesto a la inmovilidad de la muerte y a la eternidad<sup>21</sup>. Según el artista colombiano:

Hay dos clases de movimiento: uno que eterniza el gesto y otro que es un reflejo de la acción. El primero proviene de la reflexión sobre lo que debe ser el movimiento en la pintura y el otro de lo efímero del momento. A mí me interesa la propuesta reflexiva que he visto en los grandes artistas<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> Ibid., p. 93.

<sup>20</sup> Pere Salabert, op. cit., p. 38.

<sup>21</sup> Cf. Gilbert Lascault, op. cit., p. 53.

<sup>22</sup> Fernando Botero citado en el catálogo de la *Donación Botero. Museo de Antioquia*, Bogotá, Villegas Editores, 2000, p. 92.

Este tiempo de las pinturas de Botero es un tiempo con una pereza llena de beatitud, opuesto a toda tensión. En ese tiempo distendido, el sueño coincide con la absorción del mundo; tenemos todo el tiempo, tranquilamente toda la vida; entonces, con absoluta naturalidad aparecen imágenes de esferas, por gusto de la redondez, como mantiene Henri Michaux en *La Ralentie*<sup>23</sup>. Durante este tiempo despacioso se experimentan sensaciones poco habituales como la de la curvatura de la tierra:

Sentimos físicamente que la Tierra es una esfera. La vivimos así de pies a cabeza y formamos parte de la existencia de las cosas. [...] En estos instantes rollizos, como en las pinturas de Botero, retomamos los ritmos del universo, lejos de las agitaciones<sup>24</sup>.

Son imágenes nacidas de la calma, plenas de serenidad y encaminadas a establecer un sentimiento de paz en el espíritu, de conexión con lo más esencial.

Este tiempo circular lo intuimos en *El Jardín de las delicias*, al observar la cabalgata central que, girando alrededor del estanque en sentido contrario a las manecillas del reloj, describiendo formas circulares, trae a la obra el sentido del tiempo detenido; momentos de placidez, de plenitud, que aunque no pueden ser infinitos porque la felicidad es temporal y todo artista lo sabe, la existencia de sus obras comprueba que pueden ser posibles.

Al hablar de Sphairos hicimos referencia al juego de tensiones que mantenían el constante movimiento circular de destrucción-creación, de amor-odio, de espera-relajamiento; tal movimiento es analizado por Paul Ricoeur, filósofo francés, a través de un texto de *Las Confesiones* (libro XI), de San Agustín, en el que nos pone de manifiesto el instante en el que la espera, la sensación y la memoria se encuentran para conformar ese instante pleno, ese instante rollizo producto de un juego constante de tensión y relajamiento:

Me dispongo a cantar un canto que conozco. Antes de comenzar, mi espera tiende al conjunto de ese canto; pero, cuando ya he comenzado, a medida que los elementos deducidos de mi espera se vuelven pasado, mi memoria, a su vez, tiende hacia ellos; y las fuerzas vivas de mi actividad están distendidas hacia la memoria, por lo que ya he dicho, y hacia la espera por lo que voy a decir. Sin embargo, mi atención está allí, presente y por ella transita lo que era futuro, para volverse pasado. Cuanto más avanza y avanza esta acción, más se abrevia la espera y más se alarga la memoria, hasta que toda la espera está agotada, cuando la acción entera haya terminado y se encuentre en la memoria<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> Cf. Henri Michaux, *Un certain plume* (1930), París, Éditions Gallimard, 1963, pp. 41-52.

<sup>24</sup> Gilbert Lascault, op. cit., p. 54. "Instante rollizo" es el término con el que Lascault reconoce el manejo del tiempo en Botero: fragmentos plenos de tiempo que trascurren en una duración de un tiempo suspendido, quieto y feliz. Los cuerpos voluminosos de Botero son metáforas de tales instantes.

<sup>25</sup> Paul Ricoeur, *Temps et récit*, volume I, París, Seuil, 1983, p. 39.

En el mundo pictórico de Botero, el tiempo es lento, contenido y condensado, donde todo ha comenzado y se desenvuelve sin prisa alguna, y los acontecimientos suceden en el seno de una constancia animada; fragmentos llenos de tiempo, de plenitud, que se prolongan, se mantienen, subsisten, continúan, se extienden. Los amantes prolongan indefinidamente el instante de plenitud de su acto de amor. Sus movimientos voluptuosos están contenidos dentro de un tiempo suspendido:

El arte de la caricia y de la seducción no está al lado del apuro, la precipitación o los atajos. La seducción y las caricias se toman su tiempo. Tienen tiempo. Se demoran. Se pierden. Callejean. Zascandilean, aunque en ciertos momentos se apresuren, ataquen por sorpresa, aprovechen la buena suerte, la ocasión feliz. Las caricias y la seducción están al lado del instante rollizo tal como lo representa Botero. Están del lado de los cuerpos con opulentas curvas. Les gusta lo convexo, que nunca es el camino más corto de una zona erógena a la otra. Prefieren diferir el cumplimiento del deseo, aunque sin olvidarse de cumplir<sup>26</sup>.

Lo grandioso de estas sensaciones descritas, que son la vida misma, es que el observador puede participar de ese instante vívido de plenitud que el artista le brinda a través del arte, porque en el espectador se suceden, rápida o lentamente, esas tensiones encontradas que dieron origen al instante rollizo, al instante de plenitud; el observador, mientras mira la obra y lo que ella le suscita, recuerda, relaciona, percibe, imagina, piensa, tanto en su propia vida como en la del artista y sus circunstancias, y vive el juego de tensiones encontradas que constituye ese instante de plenitud. En ese momento se establece un mundo esférico, momentáneo, una esfera constituida por lo emanado desde la obra y lo percibido por el observador. En esos instantes vivimos la transferencia, la salida al exterior, la reciprocidad entre observador y obra, entre contenido y continente.

Referirnos al mundo esférico igualmente nos remite al huevo primigenio, al huevo como contenedor y cavidad de vida, como casa esférica que contiene un mundo en estado potencial. La esfera nos remite al origen, a la unidad, a la perfección, al cosmos y a la vez al alma del mundo. Podríamos decir que una figura alcanza su perfección geométrica por medio de la esfera, limitación sin contornos, alegría en la perfecta redondez, amor y odio, amistad y discordia en armonía. En la obra *El Jardín de las delicias*, incluso cerrando el tríptico que la constituye, hallamos una gran esfera transparente que nos pone de manifiesto la creación, el principio de la vida.

La imaginación de la redondez, la fantasía de la esfericidad, la cosmicidad de lo redondo, existe y perdura, prevalece indefinidamente. Nuestra visión reconoce o intuye cada una de las esferas que se nos presenta, incluso por la misma afinidad formal con nuestro órgano de visión, de donde surge la teoría de la esfericidad de los objetos en relación con el ojo<sup>27</sup>. En el campo de la

<sup>26</sup> Gilbert Lascault, op. cit., p. 56.

<sup>27</sup> R.P. Rivière y Jacques Felix Schnerb, *L'atelier de Cézanne*, París, L'Echoppe, 1991.

pintura, el mismo Cézanne consideraba que todos los cuerpos vistos en el espacio eran convexos; incluso alude a una pedagogía del ojo que aprende a captar mejor las esferas:

El ojo [...] se vuelve concéntrico a fuerza de mirar y trabajar. Quiero decir que en una naranja, una manzana, una bola, una cabeza, existe un punto culminante que siempre está más cerca de nuestro ojo<sup>28</sup>.

Asimismo las obras de Botero, de forma visible y evidente, nacen de la fascinación que tiene para él lo esférico, desarrollando en nosotros la capacidad de percibir las esferas y gozar de ellas.

En la naturaleza todo se modela a partir de la esfera, del cono y del cilindro, observación que en 1904 hace Cézanne, indicando que las formas geométricas ya están en la naturaleza y no dependen de una visión del pintor, y es éste quien debe aprender a pintar sobre la base de esas figuras simples<sup>29</sup>. Para Cézanne, la naturaleza es en sí volumen; todo en ella es esférico y cilíndrico, apreciación con la que Botero coincide; ambos desean hacer surgir de la superficie plana del lienzo tales volúmenes, y en el caso del artista colombiano es a través de la esfera, prioritariamente, como lo logra.

Igualmente observamos que Henri Matisse se inclinaba por lo convexo antes que por lo cóncavo, y su curva era producto no del azar sino de la relación con la verticalidad, huyendo así del delirio o la locura en las curvas. Consideraba necesario limitar la libertad de las curvas, y de las líneas en general, organizándolas alrededor de un centro, para otorgarle unidad al dibujo<sup>30</sup>. Asimismo Botero, aunque favorece cierta libertad de las líneas, todas ellas responden a un sentido de unidad en el cuadro, cerrándose alrededor de un centro.

Por otra parte, el universo esférico de Botero se comunica con el mundo imaginario donde algunas metáforas se basan en deformaciones perspectivas, o en lo que Jurgis Baltrusaitis, en su libro sobre las anamorfosis, llama los “divertimientos ópticos”<sup>31</sup>. En la fantasía parece ser que en la gran mayoría de los casos, los gigantes son felices. Es como si en nuestro imaginario, el volumen de los cuerpos fuera una promesa de felicidad y de sensualidad. Un gran volumen que nos inspira solidez, seguridad, estabilidad y que nos permite abrirnos a las sensaciones y a los placeres que de éstas provienen, aportándonos mayor presencia ante el mundo. En el libro que Lascault dedica a Botero, se trae a la memoria el comentario que hace en 1834 el crítico A. D. Vergnaud, al describir una obra de Jean Auguste Dominique Ingres. Vergnaud insinúa que Ingres pudo haber utilizado varios espejos curvos para deformar

<sup>28</sup> Emile Bernard et al., *Conversations avec Cézanne*, París, Macula, 1978, p. 43. Edition critique présentée par P. Michael Doran.

<sup>29</sup> Ibid., p. 27.

<sup>30</sup> Cf. Henri Matisse, *Essais et propos sur L'art*, París, Hermann, 1972, p. 67.

<sup>31</sup> Jurgis Baltrusaitis, *Anamorphoses*, París, Flammarion, 1984, pp. 212-122. Anamorfosis es un tipo de perspectiva que distorsiona la imagen.

por partes el cuerpo que estaba plasmando; un comentario que antes de ser destructor es iluminador, pues nos conduce a la anamorfosis del espejo:

No puedo creer que ese monstruo sin mollera, con los ojos orbiculares y los dedos como salchichas, no sea la deformación en perspectiva de una muñeca vista de muy cerca, y reflejada sobre la tela gracias a varios espejos curvos aplicados a cada detalle sin orden ni concierto<sup>32</sup>.

Podríamos considerar que de allí viene la fascinación del artista colombiano, porque algunas mujeres pintadas por Ingres tienen algo Boteresco. En sus tres versiones de la obra *Mademoiselle Rivière* según Ingres, 1970, 1979 y 2001, Botero logra tras su deformación, convertirla en ella misma.

El mundo pictórico de Botero está caracterizado por el predominio de las formas esféricas, aún cuando otras formas coexisten con ellas. También podemos encontrar cilindros en una serie de elementos de composición que equilibran su obra tales como báculos de obispo, cigarrillos, colillas lanzadas al suelo, ramas, pinceles, troncos de árboles, flautas, flores, palos de escoba sostenidos por muchachas del servicio, rabitos de frutas e incluso varas de mando en manos de presidentes y primeras damas. No obstante, algunos como Marc Fumaroli, además de ver esferas en las manos-manzanas, caras-manzanas, pechos amanzanados, ha considerado como formas cilíndricas los dedos, troncos, brazos, muslos y pantorrillas de las figuras boterianas. Igualmente Fumaroli considera que la presencia voluminosa de las figuras de Botero tiende a llenar el espacio, a inflarlo y a ahuecarlo<sup>33</sup>, agudizando la percepción de lo esférico dentro del espacio bidimensional de la tela. En la obra de Botero, la minimización de las bocas, ojos, manos, pies y sexo de las figuras, tanto femeninas como masculinas, tiene como finalidad acentuar únicamente las partes del cuerpo que tienden a la esfera; incluso la pequeñez de los pies confiere a las figuras una sensación de levedad, que les hace aparecer como grandes cuerpos esféricos flotando sobre el suelo.

Botero ha retomado la búsqueda de algunos de sus grandes maestros al profundizar en el juego de contrarios, el contraste de las “esferas con sus tallos” que nos menciona Fumaroli; este juego de fuerzas inversas se convierte en factor esencial para hacer de la obra un todo equilibrado. Para tal búsqueda se inspira en Paolo Ucello y su obra *Batalla de San Romano*, tras la cual el artista colombiano le rinde homenaje a través de su obra *Los caballos* (1954). En la obra de Ucello, los cuerpos esféricos de los caballos e incluso de las armaduras, logra su equilibrio con las formas lineales de las lanzas. Asimismo podemos mencionar cierta semejanza en el manejo que hace Botero de los cuerpos cilíndricos, que otorgan vida al suelo sobre el que se desenvuelve la escena: en el caso de Botero, son colillas de cigarrillo esparcidas por el suelo; mientras que en Ucello, son fragmentos de las lanzas de los combatientes.

<sup>32</sup> Gilbert Lascault, op. cit., p. 61.

<sup>33</sup> Marc Fumaroli, “La manière de Fernando Botero”, en el catálogo de la exposición *Botero*, París, Galeria Claude Bernard, noviembre 1979.

Una de las múltiples alusiones que han surgido a raíz de la relación entre el uso y la inspiración de la esfera como unidad formal, es la que encontramos al pensar en la humanidad primitiva, descrita por el poeta cómico Aristófanes en *El Banquete*, de Platón. En ella nos muestra una humanidad compuesta por tres géneros: los machos, las hembras y los andróginos. Todos ellos originalmente eran esferas con algunos apéndices; cada individualidad era una bola de una sola pieza, con espalda y costados circulares y una serie de singularidades que engendraba un ser monstruoso. Seres propios del mundo de la fantasía delirante y lo cómico fantástico, que describían una esfera humana más que monstruosa, imposible; dos adjetivos que no responden al hecho pictórico en Botero, ya que en su intención no existe ni la monstruosidad, ni la imposibilidad, más sí la improbabilidad, pues mientras lo imposible roza lo monstruoso, lo improbable conduce a lo deforme y dilatado.

Finalmente retomemos la obra que he considerado ejemplo de esferas: la tabla central del tríptico de *El jardín de las delicias*. Podríamos tomarnos la libertad de trazar una similitud con una serie de pompas de jabón, y esta figura, real y virtual a la vez, me hace pensar en el placer que produce el observar dichas pompas; sea en éste o en otro ámbito, la creación de estas pompas de jabón conlleva una sensación de placer ante aquella sucesión de formas inesperadas pero siempre armónicas. Esa burbuja a su vez me remite a Sloterdijk, cuando nos describe la fascinación y el entusiasmo de un niño que sigue con la mirada las burbujas de jabón que él sopla hacia el cielo. Durante el lapso de vida de la burbuja, su creador estuvo fuera de sí, se hicieron uno con la burbuja, como si en el éxtasis de la atención la conciencia infantil hubiera salido de su fuente corporal. La pompa de jabón produce una expansión anímica; juntos existen en un campo desplegado por la simpatía de la atención en donde el observador, lanzándose al espacio abierto, transforma en una esfera animada la zona que hay entre el ojo y el objeto. Todo él, ojo y atención, se abre al espacio de enfrente, comprobando inconscientemente que el espíritu mismo está en el espacio<sup>34</sup>.

Esta es la experiencia que vive todo observador que se entrega a la contemplación de una obra de arte. Esa sorpresa de ir descubriendo en la obra más y más detalles, más y más pompas de jabón, que lo embelesan, que lo sorprendan, que de una u otra manera lo contengan. Esa es la experiencia que se vive al recorrer, a través de los múltiples e imprevisibles detalles, la obra de Botero; sus pinturas son una invitación a lo rotundo, una invitación a desplazarse a través de esas esfericidades plenas de sensualidad; sus obras están animadas por un juego constante de formas grandes, pequeñas y minúsculas, que llevan al observador a realizar un recorrido completo del cuadro, deteniéndose en cada detalle, multiplicando sus puntos de vista según lo observado, acercándose y alejándose al lienzo para mejor disfrutar de cada uno de sus motivos, de su fuerza envolvente y del color de su paleta.

---

<sup>34</sup> Peter Sloterdijk, op. cit., p. 27.

## 6. ACERCAMIENTO AL TRASFONDO FILOSÓFICO DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA EN LA OBRA PICTÓRICA DE FERNANDO BOTERO

Para acercarnos a la realidad intrínseca de la manifestación artística de Botero, lo haremos intentando percibir a través de sus obras aquello que se escapa a nuestra cotidianidad, aquello que existe más allá de lo que vemos y que se nos manifiesta cuando se hace visible lo invisible, es decir lo sensible.

Entre los estudiosos de Fernando Botero que han profundizado este aspecto de su obra citaremos al filósofo belga Marcel Paquet, quien en 1983 conoce al artista colombiano y escribe el libro *Botero ou la plénitude de la forme*<sup>1</sup>. Posteriormente, en 1984, pronuncia en Canadá la conferencia: *Aristotle's Concept of "Botero's paintings"* y en 1985 viaja a Colombia, adquiriendo con ello un conocimiento tangible del mundo plasmado por Botero. Este mismo año, coincidiendo con la exhibición de la serie *La Corrida* en la Marlborough Gallery de Nueva York, escribe la presentación del catálogo para dicha exposición y meses más tarde publica su libro *Botero Filosofía de la creación*<sup>2</sup>.

Tras este seguimiento del artista colombiano, el filósofo belga hace la siguiente consideración:

Desde sus primeros pasos en pintura, Botero parece dar pruebas de una búsqueda auténtica, indicando que no se propone tanto añadir unos cuantos lienzos al conjunto de los ya existentes como plantarle cara a la cuestión de la pintura en sí [...] Para Botero, pintar no significará jamás inventarse una abstracción y sí abrirse, muy al contrario, un camino hacia la concreción de lo sensible, es decir allí de donde proceden lo mental y lo espiritual<sup>3</sup>.

Según Paquet, para lograr un estudio profundo de la obra de un artista es absolutamente necesario ir más allá, tanto de las descripciones formales más o menos eruditas, como de la expresión de un cierto sentimentalismo al apreciar la obra, para atrevernos a localizar y aislar el núcleo que inmana u orienta su esencia<sup>4</sup>.

Tal planteamiento implica entrar en la experiencia contemplativa de la pintura, es decir, atenerse a algo visible, aunque no a un visible cualquiera, ya que la pintura es un visible exclusivo, un visible por excelencia. Un visible que

<sup>1</sup> Marcel Paquet, *Botero ou la plénitude de la forme*, Parigi, L'Autre Musée - La Différence, 1983.

<sup>2</sup> Marcel Paquet, *Botero. Filosofía de la creación*, Tielt, Bélgica, Ed. Lannoo, 1985.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 11.



prevé desde sí mismo, el lugar del espectador, que predetermina el punto desde el que éste podrá entrar en relación con él. Una pintura es un todo limitado, que impone, de un modo forzado, un tipo de relación absolutamente único. Lo que ocurre en el transcurso de tan particular relación es calificado por Kant como contemplación pura.

La problemática de la pintura gira sobre la relación entre lo sensible y lo visible. Hay obras que al observarlas nos conducen de inmediato más allá de la imagen pintada, nos llevan hacia lo pintado. La contemplación experimenta la prueba de una distancia que nos acerca a “algo” y al mismo tiempo nos mantiene separados de lo que nos ha sido manifestado o *presentificado*. Apliquemos este concepto en la obra *Mujer Llorando* (1949), en donde la imagen nos lleva más allá de lo pintado y nos acerca al dolor de la mujer, que se resguarda en su propia interioridad haciéndonos conocedores de su profundo dolor, más no partícipes, pues estamos impedidos por la distancia de lo visible. La contemplación de la obra nos sitúa en el límite de nuestra condición humana de manera clara: por una parte la obra nos facilita el medio hacia lo que, sin ella, no sería ni puesto a la luz ni hecho manifiesto, pero al mismo tiempo la obra se instala, a modo de pantalla, entre la sensación que nos produce y lo que dicha sensación nos afecta.

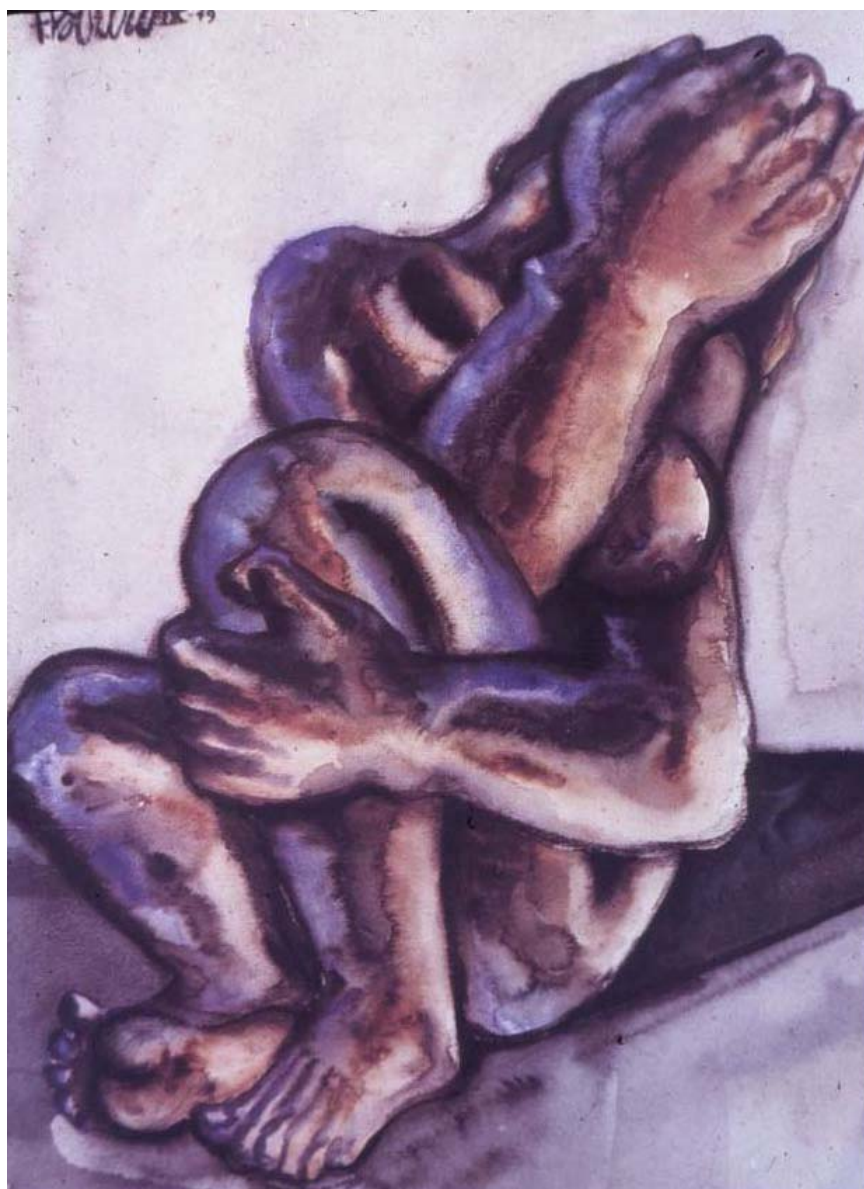
Esta dualidad entre lo perceptivo y lo imaginario, innata en el ser humano, nos permite percibir que la obra lleva grabada en sí un más allá que ella no es y que nosotros imaginamos gracias a la imagen. Pero hemos de ser cautos en no limitarnos ni a lo que percibimos ni a lo que imaginamos, ya que en el primer caso, con la percepción no imaginativa o percepción natural, estaríamos codificando la obra al no tener en cuenta lo que la obra nos muestra más allá de sí misma, negándonos a ver lo que contiene y conmueve; y en el segundo caso, la imaginación totalmente libre podría hacernos pasar por encima de la obra, reduciéndola a una especie de espejo de nosotros mismos o de campo de proyección. Es decir que:

La verdad no está, ni del lado de la percepción de lo real, ni del lado de una imaginación simplemente inmanada por lo irreal. La verdad está en la diferencia o en la escisión de ambas, que se separan una de otra sin dejar por ello de pertenecerse mutuamente. La obra es real, pero nos muestra, en su realidad, la diferencia de lo real y de lo irreal; nos muestra una diferencia más originaria que la pareja retórica formada por el ser y la apariencia<sup>5</sup>.

Cuando observamos una obra, nos acercamos al sentimiento que transmite a través de su representación material; algo en la obra nos afecta, se nos hace sensible, pero hay una distancia física que nos impide entrar en contacto directo con su intimidad, lo cual nos hace sufrir la experiencia de una carencia, de una insatisfacción.

---

<sup>5</sup> Ibid., p. 15.



*Mujer llorando*, 1949  
Acuarela  
55 x 42 cm

Podemos identificar el sentimiento, la sensación. Entramos en relación con ella, sea por simpatía o por rechazo, pero esta relación carece de algo, un algo que le otorga superioridad a la obra sobre la vida, pues la obra muestra también lo que falta en lo que se muestra, porque:

Pintar no es copiar un modelo tal como se nos muestra por sí mismo, es por el contrario mostrar lo que del mismo no se nos muestra. Pintar no es captar la luz que se revela en contacto con la opacidad que encuentra a su paso, es captar lo que falta en cuanto hay revelación y para que haya revelación. Pintar es ir constantemente más allá de la pintura, es abrir en la pintura, con los medios de la pintura, un camino hacia lo que se nos escapa, hacia lo que, en lo sensible, no es reducible a lo visible. La pintura es la unión visible de lo sensible y de lo visible<sup>6</sup>.

La pintura aprehende las cosas considerando lo que está ausente en su revelación. Según Husserl, la pintura *presentifica* lo que falta en toda presentación, muestra lo que no se deja reducir y da solidez a lo que por esencia, carece de ella. Cuando pensamos en la pintura consideramos que ésta reduce la tridimensionalidad de lo real a dos dimensiones, pero en realidad hace mucho más que eso porque lo que en realidad nos está permitiendo es ver una profundidad que la propia realidad no muestra.

Si la pintura busca el más allá de la pintura, su objetivo entonces consistirá en permitir una abertura hacia lo oculto por los fenómenos, hacia lo escondido por la propia existencia. Es esta invisibilidad, a la vez sensible e invisible, la que se trata de conquistar. En otras palabras, es conquistar la imagen de lo que se oculta bajo lo que se muestra. Un más allá definitivamente localizado, definitivamente anclado en la obra.

Es ésta la búsqueda que intentaremos hacer en la obra pictórica de Fernando Botero, ya que desde temprana edad se evidenció en él su obstinación por descubrir en la imagen más que la imagen, por esforzarse en hacer penetrar en ella la diferencia que la sostiene.

Cuando nos referimos al campo de lo visible, estamos moviéndonos en el campo de los fenómenos, en el campo de lo que se muestra, y de eso mostrado, inducimos el ser. Junto al campo de lo visible, debemos tener en cuenta el principio de oscuridad, pues el principio de oscuridad es el que condiciona la existencia misma de lo visible. Sin un a-dentro de lo sensible, sin un espesor resistente, la luz no encontraría ningún obstáculo en que reflejarse y seguiría siendo todo transparente, invisible. Por eso sólo podemos hablar de revelación o de fenomenización cuando existe ese encuentro con lo opaco, con lo denso, porque la luz necesita encontrar un obstáculo para dejar de ser invisible.

De lo anterior deducimos que la relación entre existencia y esencia, o lo que es lo mismo, del fuera y del dentro, depende directamente del principio de

---

<sup>6</sup> Ibid., pp. 15-16.

visibilidad y éste a su vez depende del principio de oscuridad, también conocido como principio de opacidad o de densidad.

Esta diferencia entre lo visible y lo sensible no es visible, pero cuando sale de sí misma lo hace siempre por mediación de otro. Marcel Paquet, para acercarnos a la comprensión de esta teoría, incorpora en su vocabulario el término *denseidad*, que correspondería más que a lo que se revela, a lo que le permite revelarse. Si lo aplicamos, tendríamos que la pintura no existe en tanto que pintura sin esa experiencia de un venir a lo visible de la denseidad de lo sensible. Por ello, cuanto más se acerca la obra a la unión de lo visible y de lo invisible, más lo invisible la inmana y se hace sentir. Tal experiencia es propia de todo artista ya que:

Hay un momento en que la denseidad de lo sensible se vuelve hacia la obra misma, un momento en que las investigaciones conscientes de sí mismas, en que el trabajo, en lo que pueda tener de técnico y voluntario, vienen a coincidir con un deseo procedente de otra parte, con una pulsión procedente de más hondo que lo humano y que, a partir de ahí, conducen a lo humano más allá de sí mismo<sup>7</sup>.

En el caso de Botero, son dos naturalezas muertas las que lo sitúan por primera vez de manera muy particular en la pintura; las dos son realizadas en la segunda parte de la década de los cincuenta, periodo de constante búsqueda estética: *Naturaleza muerta con mandolina y uvas* (1956) y *Naturaleza muerta con instrumentos de música* (1959). En ellas Botero evidencia su anhelo de superar el punto de vista de la figuración clásica.

En esta búsqueda filosófica en la obra de Botero, Paquet establece una interesante comparación con las intenciones últimas del cubismo. Ese anhelo de superar el punto de vista de la figuración clásica que mencionábamos en el artista colombiano, es también el motor del cubismo; para éste, la concepción del objeto como volumen es fundamental, ya que pretende abarcar simultáneamente todas sus caras, intentando girar en torno a él de modo imaginativo. Pero sabemos que un desplazamiento real en torno al objeto sólo nos estaría aportando la visión de una cara a la vez; por eso se debe recurrir a la imaginación de las otras caras si se las quiere plasmar simultáneamente. Ahora bien, si fuéramos más allá de lo externo y deseáramos captar el objeto desde una perspectiva interna, es decir, una perspectiva que proceda de dentro del objeto, ésto nos llevaría a plasmar un objeto pictórico puramente conceptual, como lo hace el cubismo.

Veamos cómo se resuelve este planteamiento cubista en los bodegones de Botero que hemos mencionado: en el caso de la mandolina, el objeto nos propone un empuje procedente de dentro de su ser, un empuje captado frontalmente, fácilmente perceptible. En ambos bodegones, la disposición de los objetos manifiesta recursos de irrealidad con los que juega la pintura, pero lo esencial es el tratamiento interno de la mandolina, que aumenta de volumen

---

<sup>7</sup> Ibid., p. 21.

sin dejar de ser perceptivamente identificable. Hasta aquí, podríamos decir que Botero coincide con el anhelo volumétrico del cubismo, pero él se detiene en el punto en que todavía hay relativa coincidencia entre la realidad y lo observado con un ojo más físico que mental, sin adentrarse en las consecuencias abstractas, intentando en todo momento mantener el equilibrio entre lo percibido y lo imaginado. Según el filósofo belga, Botero:

Combina el punto de vista único sobre el objeto con un enfoque clásicamente imposible: el de lo adentro o del volumen. Se sitúa en el corazón del problema de la pintura sin aceptar el ideal intelectual en que se hundían tantas tendencias de nuestro arte contemporáneo. Nos muestra el objeto, es decir, nos ofrece una representación del mismo, pero dicha representación integra, bajo cierto ángulo, la invisible condición de lo visible: lo sensible considerado en su fuerza, en su densidad<sup>8</sup>.

### 6.1 LA PLASTICIDAD DENTRO DE SÓLIDAS FIGURAS

La originalidad de Botero fue marcada a partir de la experiencia de la mandolina, experiencia que lo conectó con la plasticidad del objeto. Debemos tener claro que al hablar de plasticidad hacemos referencia a la forma, en la medida en que permanece ligada a la fuerza que la hace existir, más que a la permeabilidad que un contorno pueda presentar. La plasticidad designa la forma no abstracta, es decir, la forma en su conexión con aquello de lo que es la forma.

Una vez aclarado el concepto de plasticidad, recordemos que una de las premisas más evidentes que han encaminado la búsqueda de Botero ha sido el logro de una pintura sólida, física y conceptualmente; un deseo por hacer posible a través de su obra, un modo de ver que antes de ella no existía.

Si la pintura ante todo crea, no podemos limitarla a reproducir lo visible, porque a lo que ella tiende es a producir un visible enriquecido por lo invisible, es decir por lo sensible.

La pintura es un camino visible hacia lo sensible, que en el caso de Botero lo apreciamos en su intención de crear sensualidad a través de las formas; así la pintura unirá lo sensible con lo visible en lo visible, pretendiendo manifestarnos el adentro, la densidad de lo sensible. Tal experiencia de lo sensible es vivida a través de nuestros sentidos: vista, oído, gusto, olfato y tacto.

Un pintor del renacimiento que marcó fuerte influencia en Botero y que lo incitó a la búsqueda de una pintura sólida fue Andrea Mantegna. El italiano da

---

<sup>8</sup> Ibid., p. 25. El término *Densidad* hace referencia a una dimensión de las cosas que no puede ser captada, aprehendida. El adentro, es lo que de dentro no se ha manifestado nunca fuera, excepto de manera sesgada.

a sus lienzos una atmósfera lírica, concentrándose en lo que perdura, en lo que se mantiene a través del tiempo. En su obra la *Camera degli Sposi*, en el palacio ducal de los Gonzaga, en Mantua, capta el conjunto de la Corte en su cotidianidad. Lo que Mantegna sacraliza o eterniza es la ciudad misma, tal como desarrolla su vida diariamente. La belleza de la obra reside en su verdad, no en el adorno; reside en la petrificadora presencia de lo infinito en el corazón de la finitud.

Como recordamos, en 1958, Botero pinta una versión de la *Camera degli sposi*. Hay en el lienzo de Botero un efecto de concentración sobre los rostros y sobre lo que los enlaza unos a otros, sobre lo que tienen en común. Ese efecto queda marcado por la simplificación del decorado y por la reducción de los personajes a la familia Gonzaga. Un aspecto a destacar es que las figuras ocupan la casi totalidad del espacio disponible en el lienzo, deduciendo de ello que el propio espacio, más que abarcar y contener las formas, se engendra a partir de ellas:

Con Botero el espacio es un efecto de lo sensible, y no lo que existe con antelación a lo sensible y lo contiene. Este inscribirse del origen sensible del espacio en la visibilidad pictórica, será una característica decisiva en la obra de Botero<sup>9</sup>.

Botero, simplificando la composición de esta obra, exagera lo esencial al reducir el problema de la figuración al problema de su *presencialización* pictórica.

La relación entre Mantegna y Botero está hecha de diferencias y singularidades. En Mantegna, la pintura está envolviendo sus temas con la dureza de lo que resiste a lo visible y Botero está intentando traer a lo visible lo sensible que les es refractario, a través de la generación del espacio en la propia forma.

En su versión, Botero destaca los rostros porque es en ellos donde lo de dentro se manifiesta o, en algunos casos, se disimula. El rostro nos hace olvidar, por el hecho de revelar algo, que disimula mucho más de lo que muestra.

Los rostros de Botero no son sólo lo externo de las cabezas; son el rostro del cuerpo entero. En los rostros se condensa la presencia de lo sensible, y con ellos el artista colombiano consigue alcanzar lo esencial de la pintura, que es mostrar más que lo visible.

Pero lo visible es un posible. Y lo posible es irreal. Una posibilidad no es una realidad, y aquí es donde la pintura nos puede ofrecer la oportunidad de que cosas irreales puedan ser posibles.

---

<sup>9</sup> Ibid., p. 33.



*Cena con Piero Della Francesca e Ingres, 1968*  
Óleo sobre lienzo  
166 x 193 cm

Esta es una verdad que Botero como pintor utiliza para hacer realidad algunos de sus sueños, como en *Cena con Ingres y Piero della Francesca* (1972), o *Luís XVI y María Antonieta en visita a Medellín, Colombia* (1990).

No sólo Mantegna motiva a Botero a buscar solidez en su pintura; junto a él encontramos a Piero della Francesca con su obra *Visita de la reina de Saba al rey Salomón*. En ella logra unir la majestuosidad más monumental con la gracia más ligera, y hasta el más simple gesto parece solidificarse en sus hieráticas figuras. Al observar la mano de la reina de Saba en la de Salomón, la acción emana una impresión sagrada, tierna y silenciosa, que centra alrededor de ella todo el espacio de la obra. La solidez en Piero della Francesca es obtenida a través del gozo del espíritu. Botero se siente atraído por ese gozo.

El goce de la pintura resulta sensible por el hecho de venir del cuerpo, pero ese goce no tiene más objeto que su forma. Es un placer que sólo se realiza en lo posible, en lo irreal, porque la sede de la pintura es espiritual. El artista lo que pretende es imponer su posibilidad a lo real, no para convertirlo en realidad sino para forzarlo a mirar más allá de sí mismo.

En el caso de la pintura *Visita de la reina de Saba al rey Salomón*, Botero se siente fascinado por el maravilloso equilibrio entre fuerza y simplicidad, al igual que por el magnetismo de ese algo que no se ve pero que se convierte en lo más atractivo de la obra. De ahí que la búsqueda de un artista por manifestar lo posible sea algo muy personal, algo que le permita mantener su diferencia a través del tiempo.

Si observamos el caso entre Piero y Mantegna, la diferencia de inscribir lo tangible en una visión radica principalmente en que el primero manifiesta lo sensible a través de la rigidez, mientras que el segundo transforma lo sensible en aparición del espíritu.

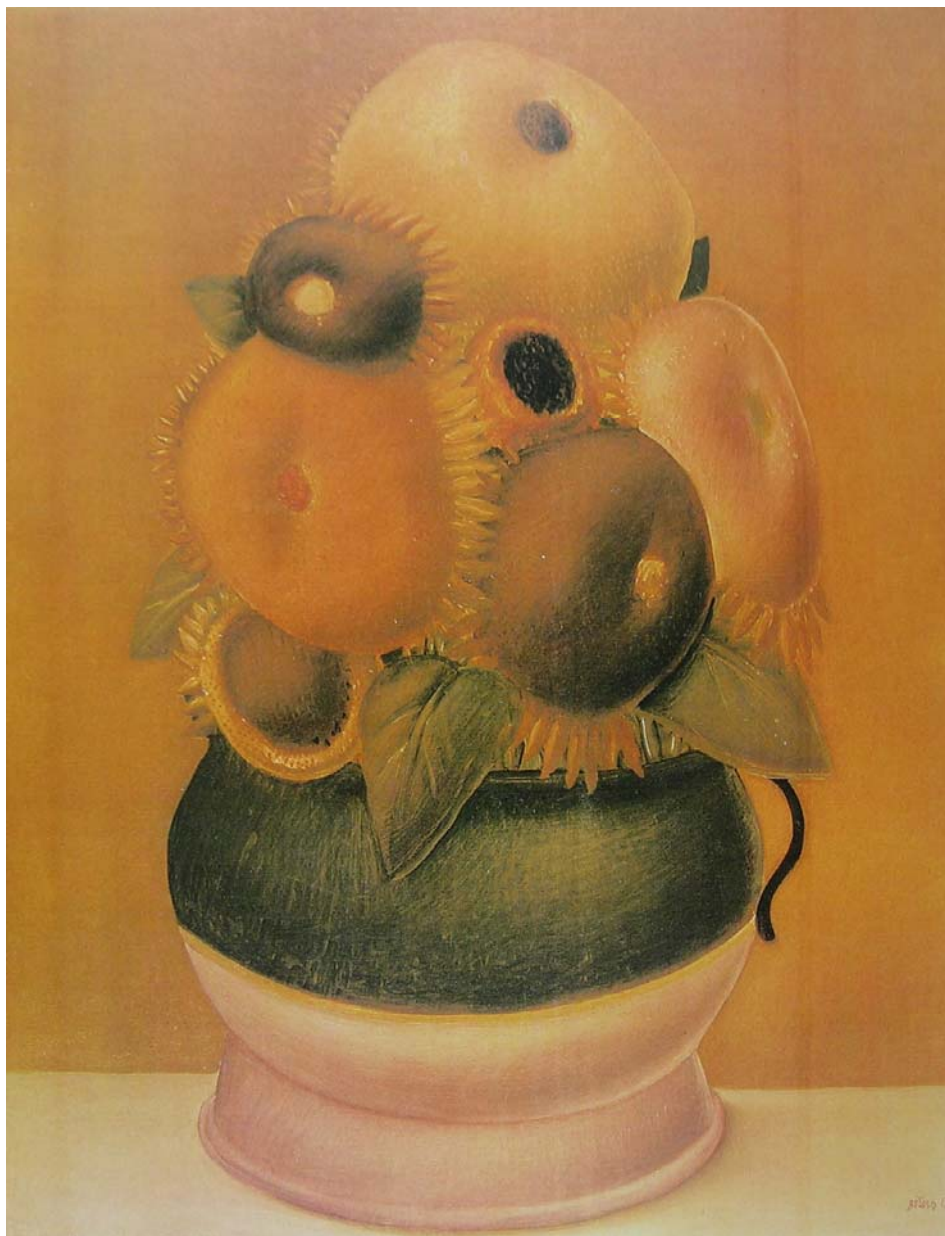
Hemos intentado vislumbrar lo que las influencias italianas pusieron de manifiesto en el trasfondo filosófico de Botero. Ahora observemos en obras como *Girasoles* (1967) qué conceptos filosóficos remarca. En ella existe una abundancia de fuerza interna, es casi como si les faltase espacio; Sin embargo, las flores brotan y florecen conquistando la bidimensionalidad de la pintura. Según Paquet:

Botero no descuida la lucha de lo sensible y de lo visible, pero en lugar de cultivarla por sí misma la conduce únicamente con vistas y al servicio de la belleza<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Ibid., p. 52.





*Girasoles*, 1967  
Óleo sobre lienzo  
194 x 149 cm

Cuando Botero manifiesta su admiración por destacados antecesores en el arte lo hace desde su posición moderna, refiriéndose a ellos de un modo auténtico, creativo, descubriendo las posibilidades que contienen y que no han sido explotadas. El *homenaje a Mantegna* es testimonio de esta actitud creativa. Botero muestra algo que mantenía oculto el cuadro de Mantegna. Hay más dulzura en el cuadro de Botero, pero menos fidelidad respecto a la perspectiva. Son figuras humanas lo que él plasma, incluso podrían ser los Gonzaga, pero si el criterio que los contemplara fuera el renacentista, la obra sería considerada como deformación. Por eso debemos tener claro que lo que se debe poner en entredicho es el criterio, no el cuadro.

Para ir hacia la profundidad, hacia lo que aquí se nos ha presentado como densidad, podemos guiarnos por Cézanne, otro de los faros del artista colombiano, quien saliéndose de la estética impresionista quiso reconducir el paisaje a la tela, sin por ello abandonar el deseo de darle una dimensión a su sensación. Cézanne nos habla de la convexidad, de la necesidad de modular el color según la masa, de pintar en función de lo torneado, tanto si se trata de una manzana, un muro, un árbol o un suelo.

Este concepto lo podemos vislumbrar en las figuras del *Homenaje a Mantegna* (1958), de Botero. Parece que cada figura posea en sí misma su propio centro, como si la tela tuviera varios centros a partir de los cuales se engendran varios planos o varios espacios posibles. En esta obra, el espacio procede de las figuras, incluso podemos decir que hay algo de escultor en el trabajo de Botero, ya que el escultor, tallando lo pleno, talla también el vacío que se cierra en torno a lo que lo contiene.

Este análisis nos orienta principalmente hacia la formación de la figura pictórica, no enfocada en su carácter plano sino en su volumen, en su envolverse en torno a sí. Es un tratamiento de enrollamiento-desarrollo<sup>11</sup> que podemos observar en pintores como Dubuffet, con sus series del *Hourloupe*; pero Botero no trabaja este tratamiento como tal, sino que lo emplea en la medida que lo conduce a la obtención de un modelo perfectamente reconocible y fijo.

La originalidad de Botero se encuentra en esa línea que, en él, se destina a entrar en sí, a volver sobre sí misma; como un tiempo que avanza y vuelve sobre sí, circularmente; volviendo sobre sí, la línea no se convierte en círculo sino en forma, es decir, en volumen.

Si contemplamos las figuras de Botero, su efecto de engrosamiento parecería producto del enrollamiento sobre sí mismas, tal vez intentando plasmar esta calidad cilíndrica que Cézanne quiso reconstruir mediante el

---

<sup>11</sup> Ibid., p. 59. El tratamiento de enrollamiento-desarrollo consiste en que la figura se forma y se despliega por medio de un trazo que vuelve sobre sí mismo, gracias a un desarrollo que se enrolla en torno a un centro invisible; sin poder garantizar que se detenga tal movimiento, podríamos deducir que en cuanto más se desenrolla la forma y adquiere consistencia visible, más se enrolla en sí, debido al propio movimiento, obteniendo *densidad* sensible.

estudio detallado de las relaciones entre los tonos, relación de la que procede la sensación de espesor. Pero Botero, al emplear un trazo que vuelve sobre sí mismo, no trata el contraste como una dimensión extraña al trazado o la línea. En él, la diferencia tonal que separa la figura de la forma sin ser más que un contraste entre dos tonos planos, no es lo que rige su búsqueda.

El resultado de una idea pictórica es siempre pictórico, es decir visible. Botero ha declarado:

Mis ideas acerca del arte transforman la realidad, que es mi tema. Es decir, las formas expresadas en mi pintura son el resultado de mis ideas y no el resultado de algún defecto visual<sup>12</sup>.

Al observar las obras del artista colombiano, apreciamos tanto el efecto de engrosamiento como la voluntad de monumentalidad plástica aplicada a todo elemento plasmado, por humilde o grandioso que sea; desde las figuras humanas, hasta los más sencillos objetos. El sentido de este efecto volumétrico, generalizado en el cuadro, indica que:

Botero integra la convexidad de las cosas en el espacio-plano de la tela, que une la solidez de lo que es, a la plasticidad de lo que nos muestra<sup>13</sup>.

La integración de ese inexistente pictórico que es el volumen a la superficie plana del lienzo, implica soluciones que ponen de manifiesto su originalidad. Ya no sólo hablamos de redondez y fuerza de los contrastes, sino de nitidez, o mejor, de simplicidad, y a través de lo simple mostrar las cosas con mayor intensidad.

Durante su etapa de búsqueda y consolidación de principios estéticos, Botero trabaja en la solidez plástica mediante la revelación de lo que sostiene la faz de los seres, de lo que les permite no sólo tener un rostro, sino más precisamente ser. Para ello realiza retratos de mujeres jóvenes con el propósito de liberar en ellas la plenitud de la forma y no la plenitud de sus formas o de sus carnes; estudia la manera de hacer venir a la apariencia lo que ésta envuelve, sin sacrificar por ello la apariencia. Tal concepto lo podemos apreciar en su obra *Mona Lisa a los doce años* (1959), de cuyo análisis Paquet comenta:

Buscando en la forma el contenido que la hace posible, Botero integra a la forma su génesis, su anterioridad retrospectiva [...] su "juventud" lo que era antes de la seriedad de la representación, antes de la edad adulta del aparecer calculado, antes del triunfo de la fenomenalidad matemática o [...] de la fenomenología<sup>14</sup>.

Otro de los principios fundamentales de la producción pictórica de Botero es la desproporción, que como bien nos aclara Paquet, no es la deformidad:

<sup>12</sup> Germán Arciniegas, *Fernando Botero*, Madrid-París-Bogotá, Edilerner S.A., 1977, p. 51.

<sup>13</sup> Marcel Paquet, *Botero. Filosofía de la creación*, cit., p. 63.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 70.

La desproporción es en Botero, uno de los modos de abrir entre las cosas, entre sus apariencias, el desgarrón por donde penetra la diferencia, para hacer presente lo impresentable. La desproporción que no es la deformidad, constituye uno de los medios de que se vale Botero con total dominio [...] La desproporción es uno de los caminos de la diferencia: ésta acerca, no aleja; no acorta, envuelve; arranca en el centro para deslizarse por detrás y devolver a los entes pintados su misterio, es decir, su belleza<sup>15</sup>.

Tal característica la apreciamos en numerosas obras entre las que podemos citar: *Muchacha en burro* (1959), *Hombre dirigiéndose a la oficina* (1969), *Escena Familiar* (1969) o *Los amantes* (1969). En todas ellas observamos que la desproporción es parte de su propia naturaleza, donde un espacio plano integra la convexidad de lo sensible, una convexidad que se aplana sin aplastarse, acentuando su relieve.

Sin embargo, Botero no sólo se sirve de la desproporción; también es fundamental para él la técnica de la redondez de la forma, esa redondez que se envuelve sobre sí misma para manifestar aquello que oculta. En sus obras hay una dimensión intensiva más que extensiva; sus fuertes figuras, plenas de serenidad, hacen aparecer su esencia desde dentro, desde su densidad.

## 6.2 INMANENCIA Y TRASCENDENCIA DEL HECHO PICTÓRICO

Partiendo de la premisa de que el creador se crea en su creación, Botero ha forjado lentamente, dibujando y pintando, un modo de ver que ha guiado su manera de pintar, conocido como *Boteromorfismo*. Forjar un modo de ver es instaurar un modo de formación a través del cual lo informe, es decir lo sensible, es captado por tales formas, conteniendo en ellas lo que otras formas ya existentes no habían podido captar.

En nuestro análisis acudiremos a un modo de ver encaminado a descubrir “en” lo que ve, sin un pensamiento *a priori* o pre-juicio. Un seguimiento del principio creativo que genera la obra de Botero nos conduce a los problemas que tuvo que enfrentar en aras de su idea de monumentalidad plástica.

Su búsqueda, después de la mandolina, marcada por el deseo de acercar sus temas a la sensibilidad que reside en los mismos, lo lleva a trabajar con frutas, retratos y paisajes, imprimiendo en cada uno de los ellos un nuevo empuje de lo sensible inherente a la forma.

Cuando varias formas sufren el mismo empuje, fenómeno que podemos apreciar en la obra *Cuatro Músicos* (1984), surge un problema de coexistencia en el espacio inmanente del cuadro, un problema de integración pictórica de lo convexo, de aquello que en el lienzo se aplana sin aplastarse.

<sup>15</sup> Ibid., pp. 70-73.



*Cuatro músicos*, 1984  
Óleo sobre lienzo  
225 x 185 cm

Se podría decir que desde la superficie del lienzo, que es abstracta y real simultáneamente, se enfrentan dos tipos de planos. El primero sería un plano de trascendencia, inmanado por el afuera de la obra. Tal plano constituiría para nosotros la producción propiamente dicha, ya que ella nos conduce hacia una realidad que ya no se encuentra tal como se muestra en la tela. Tras la realización del trabajo pictórico, los modelos empiezan a imitar a la tela, comenzando a ser percibidos con nuevos ojos. Detectamos que cuando observamos ciertas figuras que han sido plasmadas por Botero, podríamos atrevernos a decir que vemos más allá de la cosa en sí, captando algo de lo invisible que hay en ella; su desproporción emana un empuje sensible que sostiene la forma desde su interior y la hiperboliza.

Un segundo plano sería el de la inmanencia, el propiamente télico, el del adentro, el de la esencia. El *Boteromorfismo* es una invención de formas sensibles añadidas a un volumen, en donde el hecho pictórico como tal no puede responder a una visión especular convencional.

Estos dos planos se superponen: el primero, el del afuera, o de la trascendencia, se superpone sobre el de inmanencia. Es esta trascendentalidad de la obra la que se carga de esa impresión, de esa creación del allí a partir del aquí de la tela. Esta creación necesita de medios no orgánicos que son artificiales. Ante esta realidad Botero comenta:

Antes de cada tela, pienso en la necesidad de los medios, en el porqué del pincel y de sus pelos, en la función de la tela que tengo delante, en porqué estoy de pie, en todo lo que conduce a la obra y a ella se somete<sup>16</sup>.

Esta reflexión marca la importancia del plano propiamente físico del lienzo o plano de inmanencia, ya que sobre y en la inmanencia de la tela es donde se engendra la idea que va más allá, donde se injerta la forma que da cuerpo a lo invisible. En pintura no se trata de representar, sino de presentificar, de ir hacia las cosas sin darles ni carne ni hueso.

La pintura, a nivel visible, permite toda coexistencia. Sin la inmanencia real y abstracta de la tela, los contrarios no podrían coexistir y la pintura no podría manifestar toda posibilidad, como lo apreciamos en *Autorretrato del día de mi primera comunión* (1970), donde ángeles y diablos coexisten. El boteromorfismo entonces, apoyándose en un espacio inmanente, plantea la plenitud de las formas.

El concepto tradicional de perspectiva para crear la sensación de profundidad, e incluso de espesor, no es aplicado por Botero, pues el volumen así simulado es neutro y cohabita mal con el espesor intenso de la forma boteriana.

Botero, para acentuar la redondeada presencia de sus figuras, redondea el conjunto obteniendo un todo articulado, inventando un modo de composición o

---

<sup>16</sup> Ibid., p. 81.

escenificación que someta el espacio-plano a tal intensidad; incluso podríamos decir que somete la intensidad formal a las leyes del plano.

Esta segunda opción, en donde lo que se somete es la intensidad formal a las leyes del plano, aunque ha sido poco analizada, es evidente en las pinturas de Botero. Observemos el *Taller de Vermeer* (1964). El espacio está compuesto por una sucesión de planos: Una ventana, a manera de marco de cuadro, nos acerca a un primer plano donde una versión boteriana de una imagen femenina de Vermeer se nos presenta precedida por algunas frutas. Tras ellas, y en el centro del espacio al que nos conduce la ventana, aparece la imagen no boteriana de la mujer pintada por Vermeer. Todos los demás elementos del cuadro tienen la solidez y el espesor característico del espacio boteriano. Al fondo de la escena, una trama sombría cierra la sucesión de los planos. Es un juego de planos que nos remite de la obra de Vermeer y su interpretación boteriana, a la obra de Vermeer y su modelo supuestamente real, es decir, boteriano. Según Paquet:

Esta pintura se presenta como una reflexión o como una meditación sobre la pintura, sobre la elaboración casi alquímica en cuyo curso se mezclan lo inmanente y lo trascendente [...] Gracias a un empleo de la perspectiva que suscita dos planos y los hace referirse el uno al otro como en un diálogo ideal, Botero ahonda y elimina al mismo tiempo la diferencia de lo real y de lo irreal, manifestando así una diferencia que viene de algo más profundo que esa división, una diferencia en la que se yergue y se oculta la esencia de la pintura. Desde el Taller, desde el lugar que le es propio, el arte pictórico produce un más allá o un allí que permanece inscrito en el aquí del soporte, en la tela misma<sup>17</sup>.

Botero, a través de esta obra, establece un diálogo con Vermeer y su realidad. Tal diálogo surge a partir de los planos inmanentes y trascendentes que, según se mire, cambiarán su estado de manera alternativa, ya que la trascendencia de uno se convertirá en la inmanencia del otro y viceversa.

El manejo de lo sensible en estos dos pintores es diferente. Veamos por ejemplo *La lección de Música* de Vermeer. En ella él capta ese “nada” en un equilibrio mágico, en una circulación de luz infinitamente precisa y ligera. Los planos de Vermeer encierran una ausencia que no adquiere cuerpo, consiguiendo el milagro de dejar lo que ciernen en estado desencarnado. Sin embargo, Botero da siempre cuerpo a lo que es necesario ver, sin permitir que los volúmenes se disuelvan en los juegos cromáticos.

La trascendencia de Vermeer es algo incorpóreo, algo invisible que se muestra insensible, mientras que Botero tiende a la sensibilidad de lo invisible.

---

<sup>17</sup> Ibid., p. 83.



*El taller de Vermeer*, 1964  
Óleo y collage  
106'5 x 104 cm



Su obra *El Cardenal* (1979), se desarrolla entre gigantescos muros encalados donde se figura la inmanencia de la tela. Construida como una búsqueda abstracta, manifiesta la vida en la calle, los tejados y el paisaje. Un elemento del cuadro, la superficie encalada de una casa colombiana, anima con su presencia todo lo que el cuadro no es y que lo rodea. Éste es el papel del plano en el trabajo de Botero: sigue siendo él mismo, pero nos remite a lo otro. Sus múltiples enfoques para captar y fijar son aquí fundamentales.

Esta búsqueda de los diversos y mejores ángulos de enfoque lo han llevado a implantar un sistema de trabajo no convencional: debido a la amplitud de sus telas, ha recurrido a un sistema de poleas y de plantillas adhesivas que va adaptando según las necesidades de la obra. Tal sistema le permite encontrar su cuadro a partir de lo pintado, no de lo por pintar.

En la obra *La habitación* (1982), el tema sólo está simbolizado; la habitación nos remite sutilmente a la existencia de quien la habita a través de las prendas de vestir. El cuadro establece el nexo entre el mundo que capta y lo que, permaneciendo ausente, lo soporta.

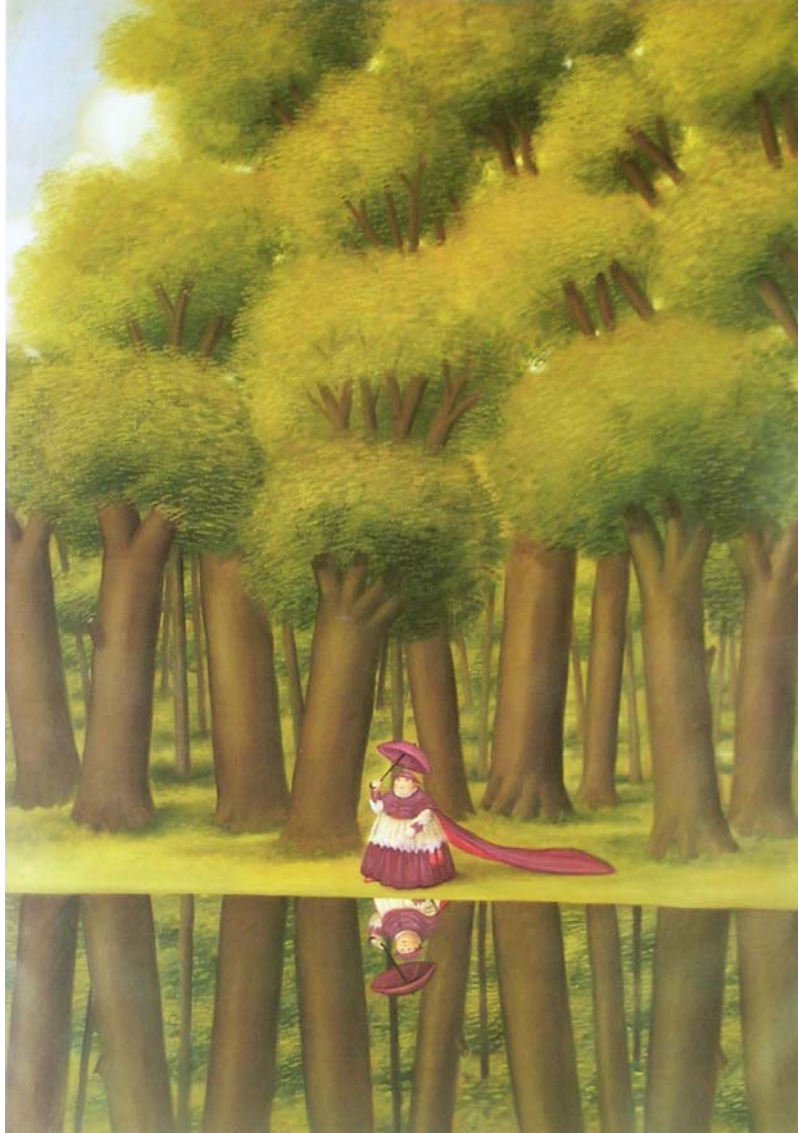
El mundo pictórico es un mundo que remite a sí mismo, pero esta restitución de lo ausente es tan imposible como infinita; el mismo objeto que nos remite a lo ausente es en sí mismo ese remitir infinito. Este volver a la obra sobre sí misma, e incluso ser tomada como modelo lo apreciamos en la *Exposición Botero* (1975), en donde existe un juego constante entre los planos de inmanencia y de trascendencia, estableciendo un camino de doble dirección infinita entre las obras y los espectadores, dibujados como si fueran dos espejos paralelos, lo que hace que nosotros nos movamos dentro de la obra de un enfoque a otro sin poder abarcar la obra completa. En cuanto al manejo de planos en Botero podríamos decir que:

Los planos de Botero no dejan nunca de establecer entre sí un área de circulación trascendental, que o bien se termina con la magnificencia de la forma, o bien, más sutilmente, actúa como un elemento blanco en la obra, elemento que le permite a ésta referirse a lo otro y a sí misma como Otro [...] Botero sabe que la multiplicidad de los planos se origina en la inmanencia de un mismo plano, pero lo que constituye el verdadero problema y que, indefinidamente, requiere interpretación, es el sentido que hay que conceder al juego de planos.<sup>1</sup>

Otro aspecto muy interesante por comprender es que lo que el boteromorfismo modela, más que la forma, es la visión del espectador, guiándolo hacia la emoción, hacia donde el ver común impide ir, es decir, a la carne misma de lo sensible, a la denseidad de las cosas.

---

<sup>1</sup> Ibid., pp. 99-100.



*Paseo por el lago, 1989*  
Óleo sobre lienzo  
208 x 144 cm

El juego de planos en la obra de Botero se manifiesta de múltiples formas. En *Paseo por el lago* (1989) y en *Paseo a orillas del lago* (1984), obra esta última a destacar por la lucidez de su humor y por la simplicidad con que logra autodenegarse, un jinete se pasea junto al lago en un bosque de inmensos árboles. El reflejo de las siluetas sobre el agua nos muestra la verdadera magnitud de las mismas, contrastando lo que hemos observado en una primera impresión. Es una reflexión sobre la reflexión especular, que afirma con evidencia lo contrario de lo que nos muestra.

Botero emplea muchos espejos oblicuos; algunos no captan nada del tema principal de la obra, como si tuvieran vida aparte, y terminan siendo miradas suplementarias encerradas en la misma tela, recordándonos que la pintura ve las cosas desde dentro, desde su dinamismo intrínseco, desde su posible potencia.

Pintar nos permite tener a nuestro alcance lo que está lejos de nosotros; por ello Botero ha desarrollado el arte de la captación prensil. A través de este lenguaje podemos reconducir hacia lo más íntimo, hacia lo más silencioso, aquello que se nos presenta demasiado lejos; con ello descubrimos que la pintura se refugia en el misterioso silencio de las cosas.

La pintura equilibra constantemente fuerzas contrarias, enlaza lo que está próximo a nuestra mano con lo que visualmente se halla lejos, y en su solitaria alquimia capta en imagen lo que se niega al concepto. Es esta la razón por la que algunos consideran que toda pintura es manierista, pues une una manía, una pasión por verlo todo, con una voluntad aprehensiva, con un trabajo de la mano óptico-prensil.

El marcado sentido de singularidad que hay en la obra de Botero lo acerca a lo esencial. Sus temas anacrónicos y el manejo que hace de ellos es justamente lo que ha de retener nuestra mirada.

Por su manera de estar a la vez en el centro y al margen, por el arte que tiene de deslizarse entre la trascendencia que él fija y la inmanencia que desplaza, Botero suscita lo maravilloso, cultiva lo aberrante y lo desmesurado, exageraciones sin las que el arte sería demasiado juicioso. La obra de Botero lleva la marca del gran estilo, el que puede surgir siempre donde nadie lo espera y que, contra toda probabilidad, se impone sin miramientos para con las resistencias del intelecto y los tristes clichés del buen gusto. El gran arte es, como la sabiduría, una locura. Se aleja del sentido común y de los estereotipos consagrados, y se repliega sobre sí mismo<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Ibid., p. 107.

### 6.3 LA COMUNICACIÓN A PARTIR DE UN ESTILO

La belleza en la obra de Botero proviene de la combinación de las dos características que hemos analizado: la solidez plástica y los planos auto y hetero-referentes.

Los planos existen, más que por la búsqueda de lo formal, por la captación de lo sensible, por el deseo de conducir lo sensible a la máxima intensidad visible. Y tal intensidad es “con” y “por” la que comunica el observador.

El lenguaje pictórico de Botero no es inventado, carente de toda referencia; es un lenguaje elaborado a través del estudio de la tradición pictórica no sólo renacentista, sino de la decantación de estilos que ha considerado próximos a su objetivo. Paquet establece una particular relación entre lo “tocado” por Mozart y lo que toca Botero. Aunque ninguno de los dos ha inventado formalmente nada, cualquier sinfonía o pintura que lleve su impronta es inmediatamente reconocible. Mozart convertía en Mozart toda la música, por la singular manera de imponer su rigor y su sensualidad.

Hay un indecible que sabemos y que no sabemos decir, hay una causa final de la cosa singular que es más y mejor que la esencia de la cosa, puesto que esta última es esa esencia captada en su punto de apogeo; la felicidad de haberse conquistado, por encima de lo individual, en tanto que singularidad, sin ejercer de ningún modo contra los otros, sino con ellos. De tal forma que la obra conseguida no separa sino reúne, y aún así, ejerce su poder de atracción a partir de lo que en ella hay de más irreductible, de absolutamente único.

Según el filósofo belga, en moral y en arte, el verdadero problema está en el acceso al estatuto de modelo, al rango de inimitable, que es lo único que induce el deseo de imitación. Botero, conocedor de esta realidad, acepta que sus versiones de los grandes maestros son otras tantas inimitables imitaciones de lo inimitable.

La pintura debe desembocar su búsqueda en lo sensible, en lo afectivo, y no únicamente en sí misma. Botero busca a través de su pintura una comunicación afectiva en, por y a través de la esencia. Ha luchado a contracorriente frente al culto por lo insignificante y lo gestual; por eso, cuando su inquietud artística lo lleva a Nueva York, rechaza categóricamente el arte abstracto. Su pintura no tiene como finalidad la invención de un lenguaje referenciado en sí mismo, sino en la abertura a la cosa, en la glorificación de lo simple, en la magnificación de la vida, de sus colores y de sus adornos. Como sostiene Paquet:

Pintar es captar la antecendencia de lo sensible en una forma susceptible de conmovernos. Lo que la obra de Botero retiene y comunica es precisamente la afección frente a la cosa. Botero siente, es decir, experimenta, en el sentido propio del término, las cosas mediante una vuelta a lo sensible que se oculta en ellas, sensible al que él le da la vuelta y

convierte en visibilidad [...] Y es este mismo sensible, a la vez demasiado primitivo y demasiado espiritual, demasiado bajo y demasiado alto, lo que toda teoría estética disimula o, peor, censura[...] Lo sensible encuentra en Botero un pintor que lo honra, es decir, que lo muestra y comunica. Esta comunicación a-lógica o, si prefieren, afectiva, supone en el espectador una estructura de receptividad que, justamente, no sea ciega a lo sensible, no resulte construida según normas destinadas a rechazar o disimular las sencillas y terribles fuerzas del afecto<sup>3</sup>.

Botero consigue, profundizando en el código del renacimiento, lo que censura el mismo código. Podemos decir que el renacimiento contiene todavía nuevas posibilidades. Ver objetos cotidianos como jamás los habíamos observado es posible, tanto como lo es el sentirnos afectados por la simplicidad de las cosas que ahora se nos presentan dentro de un equilibrio supremo, porque con Botero las cosas recuperan su peso de ser. Él devuelve a las cosas una preponderancia que la representación les ha hecho perder, al captar lo que desde su interior las hace ser espléndidas.

#### 6.4 LO SENSIBLE SE NOS HACE MANIFIESTO A TRAVÉS DE LA FORMA

Existe una diferencia irreductible entre el mundo que el artista capta y la captación del mundo. Un cuadro no se convierte jamás en una realidad exterior, no se deja degradar en objeto; lo pintado se convierte en pintura, pero no se modifica por el hecho de ser pintado. La modificación se relaciona con la manera como las cosas nos afectan, no con las cosas mismas. Lo captado no es nunca lo que nos conmueve. Lo que nos conmueve es la emoción o la afección a través de una simulación sapiente de la cosa.

La pintura trastorna la certeza ontológica al impedirnos imaginar libremente la invisibilidad del ser, porque al inscribirla en la tela, nos muestra lo que de lo invisible debemos ver.

La pintura coacciona lo no visible inherente a la percepción. En Botero, tal coacción se confunde con el hábito perceptivo y lo desvía de su inclinación seudonatural. Un ejemplo de esa desviación podemos verla en *Ecce Homo* (1967) y en el Tríptico *Mater Dolorosa, Ecce Homo, Centurión* (1969). Tras observar la visión boteriana del *Ecce Homo* de Botero es imposible omitirla de cuantas de él existen.

Cada uno de nosotros tiene una idea estereotipada de Cristo, determinada por la interpretación del mito. Dado que existe la necesidad de interpretar lo espiritual a partir de lo sensible, el cristianismo requiere de una visión fenoménica de lo no-sensible, la cual no tiene otra alternativa que encontrarla en lo visible; el modelo imaginario fijado por las diferentes ortodoxias religiosas, puede ser modificado en su figuración sin por ello dejar de ser admitido en su

<sup>3</sup> Ibid., p. 117.

permanencia excedentaria. Es el caso del Cristo de Botero, que nos desvía la mirada hacia otra dimensión del mito en donde debe transparentarse en lo humano. El Cristo de Botero deja de ser un personaje demacrado y nos afecta según una figuración que capta una parte de lo sensible censurada por la representación clásica que, en el fondo, no existe.

Esta dualidad entre la aceptación de esa nueva figuración o el rechazo de la misma tiene dos visiones: con la aceptación tendremos un Cristo con un código demasiado abstracto o insuficientemente encarnado, mientras que con el rechazo tendríamos un exceso irónico que nos impediría imaginar y aceptar esta nueva figuración de Cristo.

Aceptarla implicaría reinterpretar la revelación, reajustarla a la visión boteriana que, desde la obra, se introduce en nosotros y nos afecta; rechazarla implicaría no abandonar los estereotipos que hasta el momento han regido nuestras visiones. Sea cual sea la posición adoptada es imposible dejar de lado la enormidad plástica que Botero confiere al tema y tras el que desliza una potencia afectiva. En eso consiste la marca de un estilo:

La Forma única que se ha propagado por la obra de Botero desde su experiencia mexicana se ha comunicado progresivamente, contaminándolo todo en su provecho, desplegándose en los más altos aciertos del Arte a fin de imponerse como lo que, secretamente, les faltaba, revelándose en consecuencia ella misma como lo más verdadero de toda Verdad posible. Desvelando las alturas de lo posible bajo la insipidez de lo real, inscribiéndolas en sus formas monumentales y plásticas, Botero transforma sencillamente su visión del mundo en visión del Mundo, es decir, en visión general válida por o contra cada uno, según... pero válida en todo caso<sup>4</sup>.

Finalmente la creación se valora en función de una relación con la tradición. Botero es admirado por aquellos que valoran su dedicación al oficio y su amplia cultura visual mientras que otros, que desearían ver acabado el arte figurativo, se obstinan en ver en su obra sarcasmo e insolencia.

Realmente lo importante es saber por qué y por dónde una obra afecta, actuando sobre el Otro y modificando la manera que tiene de sentirse afectado en su visión de las cosas y del mundo.

Traer a la luz lo que encubren las cosas y los seres, supone un estilo que conserve una sintaxis pictórica de identidad, una sintaxis que se comunique con y contra la precedente. En Botero, esa sintaxis plástica se traduce en la Forma, plena de potencia interior. Tal potencia modifica la idea de proporción, determina la distribución de los planos y propaga el empleo de una línea que serpentea hacia su centro ausente con una profusión de colores cuyos contrastes suscitan la impresión de un espesor profundo.

---

<sup>4</sup> Ibid., p. 127.



*Ecce Homo*, 1967  
Óleo sobre lienzo  
194 x 141 cm

La génesis de su estilo se ha realizado a través de la inversión progresiva de la relación de proporción entre las reglas esenciales y la excepción singular o fundamental. La definición del estilo se consolida a medida que la singularidad consigue dominar la regla universal sin suprimir la esencia. Sus manifestaciones de lo sensible a través de sus formas son totalmente innovadoras y hacen de Botero un ser inclasificable.

Si asumimos la obra de Botero bajo los conceptos estéticos de lo bello y lo poético podríamos decir que:

Está permitido, sin la menor duda agrupar sus obras bajo la idea de belleza dado que actualizan algo sensible en una estabilidad formal y le dan a la sensación visual la oportunidad de relacionarse con lo suplementario, con lo superlativo [...] La reflexión del espectador encuentra placer en dejarse arrastrar por la forma y se entrega a la libertad del recorrido en el transcurso de su contemplación. Sin embargo, pese a esa claridad y serenidad, hay en las evidencias boterianas un elemento de inquietud: parecen desmentir ellas mismas su propia perfección, nos dejan a veces un sentimiento de precariedad o de exceso. Botero no retrocede ante el horror, lo trasciende<sup>5</sup>

Tampoco la simplicidad de los temas recubre la simplicidad de los resultados. Se diría que la potencia de la obra incluye en sí la delicadeza o la vulnerabilidad de sus temas. En la obra *El cazador* (1982), la viveza de los conejos intensifica el sentimiento de monumentalidad del conjunto, y aquí, como en otras ocasiones, el reflejo en el agua pone de manifiesto la reflexión pictórica. Parece como si irónicamente añadiera a su maestría una irrisión deliberada. Junto a la belleza hay un toque de burla, plasmado generalmente a través de los animales de su particular universo.

Muchos de los aspectos plasmados forman parte de la cotidianidad de la cultura latinoamericana. La obra de Botero se convierte en un puente entre dos tipos de belleza, pues la obra de Botero no se reduce a una idea de belleza única sino que se apoya en más de un estereotipo.

En cuanto al concepto estético de lo poético, apreciamos que sus obras son más que bellas y de acuerdo con el ideal romántico, "poéticas". La obra de Botero incluye una nostalgia inmanada hacia un pasado ido para siempre o hacia la lejanía de su tierra. Cada uno de sus temas indica, aunque ambiguamente, su inclinación por un romanticismo metafísico, una melancolía de la que se distancia interiormente. Su manifestación de lo afectivo en lo simple y lo popular es elegante. En Botero todo está estudiado, controlado, por lo cual es imposible que él se abandone a la inmediatez o al romanticismo. Así como su idea de belleza está impregnada por cierta ironía, del mismo modo su autocrítica lo mantiene alejado de toda ingenuidad y misticismo, otorgándole a su romanticismo nitidez, afirmación y equilibrio.

---

<sup>5</sup> Ibid., p. 134.



La obra de Botero da muestras de una concreción muy singular que pretende manifestar una dimensión fuera de lo pictórico. En ocasiones ese rotundo volumen está acompañado de cierta vulnerabilidad. Otras veces, lo sensible que retorna a la visibilidad manifiesta rasgos de la infancia. En el caso de Botero, las manos, los senos, los sexos, las bocas y los ojos son pequeños, como si las zonas por las que los cuerpos se hacen desear se minimizaran hasta perder todo su potencial erótico. Las escenas de amantes están desprovistas de todo deseo; la sensualidad del amor es, ante todo, pictórica.

Botero, partiendo de sus singulares principios, intenta captar a sus personajes en el momento de sus gestos más furtivos o más ligeros, aquellos incluso apenas esbozados, porque el carácter tierno y delicado que puede ser manifestado en un ademán tomado de improviso, no resta la potencia y la opulencia de que gozan los personajes, como podemos apreciarlos en sus pinturas de parejas, de amantes o de bailarines. Es ahí donde hallamos el misterio de la pintura, en esas formas monumentales capaces de captar la gracia. Todo se ve, todo está sobreentendido, pero nada es transparente.

La creación artística se confunde tan bien con el ser humano del hombre, que el pensamiento equivaldría a pensar el hombre, a captar su esencia hasta ahora mal comprendida, dividida entre lo que de sensible se ofrece y lo que de sensible se oculta. No hay palabras para la unidad de ese movimiento originario que las formas de Botero recrean con mítica soberanía. Su pintura, que es como el todo de la pintura, encarna la victoria del mito sobre la filosofía. Razón por la que no hay que dejar pasar, abandonarla sin preguntas, pues la ausencia de mirada sería al mismo tiempo ceguera filosófica, ceguera definitiva bajo el yugo de la ciencia y de la sofística, cuando no de la fe y del fanatismo. Quizás el mundo no haya nunca medido y calculado tanto, pero pensando tan poco, es bueno que se albergue en él la justa desmesura de las obras de Botero, es bueno que haya creación, es decir, misterio y provocación espiritual<sup>6</sup>.

## **6.5 BOTERO SE APROPIA DE COLOMBIA A TRAVÉS DE SU PINTURA**

La justa desproporción [...] que Botero emplea estilísticamente de modo deslumbrante, está en perfecta concordancia con la opulenta desmesura del propio país [...] Todo en Colombia parece, en efecto, exagerado<sup>7</sup>.

Hemos visto cómo la obra de Botero por su solidez plástica, por la creación de planos múltiples, le da a lo difícilmente expresable de lo sensible, un cuerpo pictórico que, sin concepto, comunica en profundidad con la sensibilidad humana.

Esa comunicación se logra mediante, ya no sólo de lo captado a nivel de experiencias personales, sino de apropiarse, a través de su obra, de Colombia

---

<sup>6</sup> Ibid., p. 149.

<sup>7</sup> Ibid., p. 153.

entera. Porque Botero, más que abrir una ventana sobre la esencia de lo latinoamericano, ofrece una visión en la que todo colombiano se reconoce. En su obra plasma la Colombia esencial, circunscrita al vivir cotidiano, donde la nobleza y la alegría de sus gentes quedan reflejadas, y en donde la sencillez se reviste de flores para engalanarse.

Algo que para cualquier artista es motivo de satisfacción y de ganas de continuar en la labor, es el que toda la población, sin distinción alguna de condición social, política o económica, manifieste una admiración unánime hacia él.

Ahora bien, algo aún más trascendental que se produce a través de la obra boteriana es que no sólo nos acerca a nosotros mismos como colombianos, sino que brinda en el exterior una imagen del país destinada a permanecer. Como afirma Paquet:

Si ha conseguido esa consolidación interna y externa de la imagen colombiana, es porque antes ha acertado a hacer resplandecer en el seno de lo visible la sensibilidad, donde, a mi parecer, mora la esencia del hombre, y donde toda verdadera creación halla y hallará su fuente. Sin tal inmersión en las profundidades de lo sensible, no hay obra que aguante. Puede tener éxito, no cabe duda, pero yo estoy hablando aquí de gloria. Y, respecto a Botero, es de gloria de lo que se trata, pues su obra hace venir a la luz una orientación del espíritu y, en lugar de participar en la dispersión general, crea por el contrario las condiciones para una agrupación en torno a lo esencial, en torno a aquello a lo que la filosofía no puede renunciar<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Ibid., p. 155.

## 7. BOTERIA: EL MUNDO SEGÚN BOTERO

Una aldea de formas y colores para los sueños del artista colombiano

América del Sur se caracteriza por una concepción del arte decididamente comunicativo, que prefiere el mensaje, el símbolo y la imagen reconocible. El arte es el intento de diálogo entre el artista y el observador, entre el escritor y el lector. América Latina es un pueblo cuyo espíritu se alimenta de mitos y leyendas, que ama los símbolos y las alegorías, la exageración y la desmesura. Como dijera Botero: “América Latina sigue siendo uno de los pocos lugares de la tierra que todavía puede transformarse en mito”<sup>1</sup>. Igualmente anota:

Nosotros, en América del sur, [...] tenemos todavía la posibilidad de mentir. Para ser creídos, mentimos y todo el mundo nos cree. Ventaja extraordinaria. Nuestra mentira es la del arte y el arte no es otra cosa que mentira<sup>2</sup>.

En el campo del arte, el término mentira se ha sustituido por el de ficción y fantasía; términos que nos conectan con nuestro inconsciente y que nos posibilitan el paso a otra realidad. El arte-mentira del que habla Botero, será una reivindicación de la subjetividad, en donde la mentira permite la desinhibición del artista para alcanzar la libertad creativa. Por tal razón, Botero considera que lo que hay que hacer en pintura es crear un mito que sea más aceptable que la propia realidad, que sea aceptable con más fuerza que la realidad<sup>3</sup>.

Situarnos en Colombia como mito nos hace pensar en una de las principales riquezas del país: su mestizaje. La confluencia de culturas indígena, africana y europea que, con sus tradiciones, mitos y leyendas, dieron origen al nuevo mundo. El mestizaje ha comportado la gran diversidad que ha caracterizado al país. Colombia en sí resulta abundante; abundante en razas, colores, paisajes, climas, que, junto con una naturaleza desbordante, definen la vida de sus habitantes. Este es el motivo por el que algunos artistas han encontrado en la exageración la forma de plasmar esta abundancia tan particular. Es una exageración que, construida a través de la imaginación y de la ficción, da paso a un nuevo universo donde el mito prevalece sobre la realidad.

Se ha de observar que las leyendas en Colombia surgen de la realidad cotidiana. Leyendas, creencias y el valor de lo cotidiano que, transmitidos

<sup>1</sup> Gilbert Lascault, *Botero. La pintura. Elogio de las esferas, de la carne, de la pintura y de muchas otras cosas más*, Madrid, Lerner & Lerner, 1992, p. 87.

<sup>2</sup> Cf. Jean-Clarence Lambert, *Botero Esculturas*, Bogotá, Villegas Editores, 1998, s. p.

<sup>3</sup> José Manuel Caballero Bonald, *Botero La Corrida*, Madrid, Lerner & Lerner, 1989, p.

oralmente de generación en generación, se convierten en la memoria colectiva, en el imaginario colombiano. Un imaginario marcado por la sensualidad, los sentimientos, la política, la religión y un muy singular marco geográfico y climático. Esta realidad del trópico, llena de extremos que van desde lo paradisíaco a lo infernal, unida a una inagotable imaginación, dan paso a universos paralelos a través de la literatura y el arte.

Cuando llegué a Florencia experimenté, de manera muy personal e íntima, lo que pudo haber sentido Botero años atrás al llegar a esta ciudad, donde el arte se manifiesta de manera espléndida en su arquitectura monumental y que ofrece en sus museos algunas de las más reconocidas obras de arte del Renacimiento italiano. Fue entonces cuando adquirió pleno sentido el comentario del profesor Carlos Arturo Fernández, quien en el transcurso de una conferencia sobre Botero impartida en Barcelona, indicó que “Botero argumentaba que él no había conocido el arte hasta que llegó a Europa”. Es evidente que el contacto directo con el arte, visual o táctil, permite una experiencia sensorial mucho más intensa, en nada parecida a la propiciada cuando esas mismas manifestaciones del arte las contemplamos a través de los medios de las reproducciones gráficas. Y es que, en Florencia, el arte es parte de la ciudad, y la ciudad lo es del arte.

Conocer el centro de la cultura y del arte en el mundo, como lo es el marco medieval conformado por el Piazzale degli Uffizi, la Piazza della Signoria y el Palazzo Vecchio, es todo un acontecimiento; también lo es el imaginar en tal escenario monumental la obra escultórica de Botero. El Palazzo Vecchio, fue el centro político y social de Florencia durante siglos. Enmarcado por famosas esculturas como el *Perseo* de Cellini (1554), *El rapto de las sabinas* de Giambologna (1583), y *La fuente de Neptuno* de Ammannati (1575), se convertiría en el centro de conmemoración de los grandes eventos florentinos. En este marco tan especial, en que el acceso al Palazzo se encuentra flanqueado por bellas copias del *David* de Miguel Ángel, o del *Marzocco* de Donatello, resulta absolutamente “fantástico” imaginar las rotundas esculturas de Botero. Este hecho se convertiría ante mis ojos en un acontecimiento propio del realismo mágico. Recordé entonces los comentarios de Jean-Clarence Lambert con respecto al sentido de la belleza en el arte para el mundo europeo, y la extrañeza que pudo ocasionar en los franceses la exposición de las esculturas de Fernando Botero en los Campos Elíseos de París:

El gusto de cada época artística es una variable indefinible. Sin que se sepa por qué ni cómo, uno ama o deja de amar las obras del pasado, el arte oficial sobre todo, que rara vez distingue lo más valioso que produce ese momento. Se recuerda el rechazo horrorizado que generó, a comienzos de siglo, el Balzac de Rodin [...]. No era posible proponerles un enfrentamiento más provocador que el de las 31 esculturas gigantescas de Fernando Botero, resplandecientes y negras, expuestas desde la Concordia hasta el round point de los Campos Elíseos de octubre de 1992 a enero de 1993. Porque en realidad, esas obras colocadas por potentes grúas, entre árboles y bosquecillos plantados «a la francesa» y más acostumbrados generalmente a ¡copias de lo antiguo!, provienen de otro mundo y de otro tiempo. Botero

recuerda, no sin algo de orgullo, las reacciones que se dieron ese día. En verdad, no lo sorprendieron<sup>4</sup>.

## 7.1 QUÉ ES EL REALISMO MÁGICO

### 7.1.1 EL REALISMO MÁGICO EN EL ARTE Y EN EUROPA

El realismo mágico es la visión de la realidad diaria de un modo objetivo, estático y ultrapreciso, a veces estereoscópico, con la introducción un poco enfática de algún elemento inesperado o improbable que crea un efecto raro o extraño que deja desconcertado, aturdido o asombrado al observador en su museo o al lector en su butaca<sup>5</sup>.

Después de la primera guerra mundial, la Europa de los años veinte accedió a un nuevo debate sobre los temas del clasicismo, tanto en el arte como en la literatura. Países como Italia tuvieron con ello la oportunidad de reconsiderar el origen de sus raíces más profundas. Un grupo de artistas provenientes de diversas experiencias plásticas, entre los cuales estaban los ex-futuristas Carlo Carrà y Gino Severini, al igual que Giorgio Morandi y los griegos Giorgio de Chirico y Alberto Savino se dan cita en París, capital del arte por ese entonces.

Su intención no fue sólo un “retorno al orden”, después de haberse producido la ruptura de las vanguardias en el inicio de siglo, como retorno pasivo, automático y nostálgico a los valores seguros del pasado, sino que buscó, ante todo, generar una vigorosa fuerza polémica, una expresión ansiosa, después del frenético decenio que la historia del arte había atravesado entre los años 1905 y 1915: fundar el arte de la pintura sobre bases más sólidas y estables. Simultáneamente con “el retorno al orden” se produjo el “retorno al oficio” y el desarrollo del concepto de “clasicismo pictórico”, lo que condujo a la recuperación de las reglas clásicas de organización del cuadro y a su construcción geoméricamente perfecta, conllevando la aceptación, como modelo referente, de los maestros del pasado como Giotto, Paolo Ucello, Piero della Francesca o Masaccio.

Entre los años 1920 y 1923, esta renovada capacidad de hacer pintura recibió diferentes nombres: realismo mágico, neoclasicismo, Nach Expressionismus o Neue Sachlichkeit<sup>6</sup>.

El término “realismo mágico” fue utilizado en primer lugar en la crítica de arte, y años más tarde, en la literatura. La expresión “realismo mágico” ya fue

<sup>4</sup> Jean-Clarence Lambert, op. cit., s. p.

<sup>5</sup> Seymour Menton, *Historia verdadera del realismo mágico*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 20.

<sup>6</sup> Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Clasicismo pittorico. Metafisica, Valori Plastici, Realismo Magico e "900"*, Genova, Edizioni Costa & Nolan, 1991, pp. 7-9.

utilizada en uno de los escritos de Giorgio de Chirico a finales de 1919, quien quiso designar con ella, más que la metafísica en sí misma, la forma moderna de un realismo capaz de dar a conocer el sentido de la melancolía de los signos<sup>7</sup>; pero sólo se difundió a partir de 1925, cuando el crítico alemán Franz Roh, en su libro *Nach Expressionismus: Magischer Realismus Probleme der Neuesten Europäischen Malerei*<sup>8</sup> lo empleó para caracterizar a un grupo de pintores alemanes que había retornado a la figuración fría y nítida, inspirada en el ejemplo italiano. Entre ellos estaban Kanoldt, Schad, Schrimpf. Los tres contaban en su bagaje formativo con viajes que les habían permitido una relación continua con el arte italiano: el primero de ellos, Kanoldt, había vivido en La Toscana desde 1913 hasta 1921; el segundo, Schad, había residido en Nápoles y Roma, entre 1920 y 1925; el tercero, Schrimpf, desde 1922, había mantenido una estrecha amistad con el pintor italiano Carlo Carrà, eligiendo Italia como segunda patria. También es destacable la importancia que para ellos ejercieron artistas como Edita y Mario Broglio, Giorgio Morandi y Giorgio de Chirico. Estos últimos, a finales de 1918, editaron la revista *Valori Plastici* donde se teorizaba e ilustraba “el retorno al orden”<sup>9</sup>.

Existía en ellos el deseo de que la realidad se restableciera como tema de inspiración para el artista (“ripristinare la realtà nel contesto della sua visibilità”), volviendo a ser de la pintura un espejo del mundo externo tangible. En cuanto al misterio de lo mágico, según Roh, no entra en la representación del mundo pero permanece detrás de las cosas, implicando una conciencia doble del mundo. “Così l'interno sogno fantastico sembra dissolto; il nostro rapporto col mondo, sembra tornare a proporsi ai nostri occhi nel nitore del mattino”<sup>10</sup>.

Paralelamente, el italiano Massimo Bontempelli consideró que era necesario reencontrar una naturalidad, aclarando que “la naturalezza non è la natura”. Con relación a los artistas del *Quattrocento* afirmó que ellos plasmaron un “realismo preciso”, envuelto en una atmósfera de estupor:

Di qui lo *stupore*, espressione di magia, vero protagonista di quella pittura del Quattrocento. Di qui quelle atmosfere *in tensione*, ancora più precise e vibranti che le forme della rappresentata materia (questo è puro «novecentismo», che rifiuta così la realtà per la realtà, come la fantasia per la fantasia, e vive del senso magico scoperto nella vita quotidiana degli uomini e delle cose)<sup>11</sup>.

La fluctuación entre lo que era verdad y lo que era magia marcó el proceso polémico de definición del realismo mágico, ante lo cual Bontempelli, luego de

<sup>7</sup> Jean Clair, “Sul realismo magico”, en Maurizio Fagiolo dell’Arco, *Realismo Magico. Pittura e scultura in Italia 1919-1925*, Milano, Mazzotta, 1988, p. 39

<sup>8</sup> Franz Roh, *Nach Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*, Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1925.

<sup>9</sup> Jean Clair, op. cit., p. 39.

<sup>10</sup> Maurizio Fagiolo dell’Arco, *Clasicismo pittorico*, cit., p. 16. No debe olvidarse que Roh era un estudioso de la fotografía de vanguardia, de ahí la calidad de sus apreciaciones.

<sup>11</sup> Ibid., p. 17.

un agudo análisis del término, habló sobre el acuerdo entre hombre, mundo real y magia, y en cómo dominarlo:

Perché non per niente l'arte del Novecento avrà fatto lo sforzo di ricostruire e mettere in fase un mondo reale esterno all'uomo. Lo scopo è di imparare a dominarlo, fino a poterne sconvolgere a piacere le leggi. Ora, il dominio dell'uomo sulla natura è la magia. Ed ecco spiegati certi caratteri e certe velleità magiche che vediamo spuntare qua e là<sup>12</sup>.

Otra de las afirmaciones interesantes y esclarecedoras en la definición del término, hecha por Massimo Bontempelli, fue: “la realidad, cuando es hecha arte es pura fantasía”. Asimismo, consideró que el arte coincide con la magia porque en el fondo, el arte es magia, y tal vez ése sea el único encantamiento concedido al hombre, y es de donde evoca las cosas muertas, la aparición de cosas lejanas, las profecías sobre el futuro, la alteración de las leyes de la naturaleza; todo desde la imaginación:

Mi dispiace enormemente essere frainteso quando –ma mi accade raramente- mi servo della parola “magia”. Non solo con essa indico la necessità di non attenersi alle spiegazioni “naturali” di tutto ciò che l'uomo vede, e di cui si interessa; qualche volta anche ho affermato che è necessario vestire di magia non soltanto la propria conoscenza, ma anche i propri atti, e soprattutto considerare sotto specie di magia le attuazioni e le interpretazioni artistiche che diamo delle cose: la poesia<sup>13</sup>.

Roh mostró el cambio conceptual en la pintura de la siguiente manera: los impresionistas pintaban lo que veían, siendo fieles a la naturaleza de los objetos y a las sensaciones cromáticas del instante en que eran plasmados sobre el lienzo. Posteriormente, los pintores expresionistas se revelaron contra la naturaleza, pintando objetos inexistentes o tan desfigurados que parecían extraterrestres. Años más tarde, los post-expresionistas como Beckmann, Groz, Otto Dix, volvieron a pintar objetos ordinarios, sólo que lo hacían con ojos maravillados, porque más que regresar a la realidad, contemplaban el mundo como si acabara de resurgir de la nada, en una mágica recreación. Empezaron entonces a referirse a un arte de realidad y de magia, razón por la cual, Roh le dio el nombre de “realismo mágico”<sup>14</sup>. “Il ritorno al soggetto vero ma inquadrato in modo estraniato”<sup>15</sup>.

Asimismo, Roh consideró que para establecer la relación entre el realismo mágico del arte y el de la literatura era necesario establecer una relación entre ambos más allá del lenguaje metafórico, dado que la pintura, como arte del espacio, se nos manifestaba a través de la línea y el color, mientras que la literatura, como arte del tiempo, nos llegaba a través de la palabra y el ritmo; para dicha relación él aplicó la siguiente dialéctica:

<sup>12</sup> Ibid., p. 18.

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> Cf. Enrique Anderson Imbert, *El realismo mágico y otros ensayos* (1976), Caracas, Monte Ávila editores, 1992, p. 11.

<sup>15</sup> Maurizio Fagiolo Dell'Arco, *Clasicismo pittorico*, cit., p. 21.

I. En el proceso histórico de la pintura:

- Una tesis: impresionismo
- Una antítesis: expresionismo
- Una síntesis: realismo mágico

II. En el proceso histórico del arte narrativo:

- Una tesis: la categoría de lo verídico, que da el realismo
- Una antítesis: la categoría de lo sobrenatural, que da la literatura fantástica
- Una síntesis: la categoría de lo extraño, que da la literatura del realismo mágico

En otras palabras tendríamos:

- Una tesis: lo natural
- Una antítesis: lo sobrenatural
- Una síntesis: lo preternatural<sup>16</sup>

Estas características quedarían diferenciadas en tres tipos de narración:

1) La realista: aquí el narrador es respetuoso de la regularidad de la naturaleza, observa las cosas ordinarias de la vida cotidiana y narra una acción verdadera o verosímil.

2) La fantástica: el narrador prescinde de las leyes de la lógica y del mundo físico y sin explicación alguna, narra una acción absurda y sobrenatural gracias a la libertad imaginativa, permitiendo que lo imposible en el orden físico sea posible en el fantástico, a base de prodigios que trastornan las leyes de la naturaleza.

3) La mágico-realista: la estrategia del narrador consiste en sugerir un clima sobrenatural sin apartarse de la naturaleza. Presenta la magia como si fuera real y la realidad como si fuera mágica. Entre la magia como disolución de la realidad y el realismo como copia de la realidad, el realismo mágico se asombra como si asistiera al espectáculo de una nueva creación. Es un mundo perturbador donde los sucesos, aunque reales, producen la ilusión de irrealidad.

---

<sup>16</sup> Para el término *preternatural*, Anderson Imbert encuentra en el inglés una definición más cercana a lo que desea indicar con dicho término, ya que la diferencia entre las preposiciones latinas *praeter* y *super*, se ha perdido en español. "That is *preternatural* which exceeds in some way what is natural, ordinary, or explicable, without being felt as supernatural. *Preternatural* suggests the posession of supernatural gifts like the dog's smell. Magic is preternatural but not supernatural.



Resumiendo obtendríamos:

Impresionismo	– realismo	– natural
Expresionismo	– literatura fantástica	– lo sobrenatural
Realismo mágico	– realismo mágico	– lo preternatural <sup>17</sup>

En cuanto al ideario contemplado por el realismo mágico italiano, cuna del realismo mágico en Europa, podemos citar lo siguiente:

–La alegoría, que aunque después de la guerra fue básicamente mítica o bíblica, posteriormente fue una alegoría global, más encubierta y, hasta cierto punto, negada.

–El autorretrato, la insistencia sobre el propio rostro como sistema de autoconocimiento; es una puesta en escena teatral del propio artista (uomo-statua, personaggio-specchio).

–La fotografía, la verosimilitud fotográfica, recurriendo a ella como soporte para plasmar el ideal; procedimiento que generó bastante polémica.

–La geometría, por su directa relación con la ciencia. La geometría y las matemáticas visibles estaban en la esencia misma del espíritu italiano.

–La máscara, tema frecuente en los años veinte en el teatro y como máximo exponente, Pirandello. En la pintura la máscara igualmente significa ficción, falsedad, doblez. El dualismo máscara-espejo, es tema fundamental; la relación entre el autor, la verdad, la simulación, la magia y la muerte.

–Naturaleza muerta, siendo observadas como por vez primera, las cosas del universo. Cada artista parece buscar en la vida de la naturaleza, la vitalidad del museo.

–El paisaje, como la puesta en escena de la vida humana, como estado de ánimo más que como una vieja figura retórica.

–El retrato, rostros de personajes amigos, parientes y compañeros de oficio como en un proceso de momificación que vence la barrera del tiempo.

–El arte sacro, fondo de muchos de los cuadros, donde las cosas humanas y próximas dan ese toque que refleja la verdadera sabiduría.

–Sexo y carácter: un sutil e indefinible eros penetra y envuelve los cuadros y un aura intrigante espira de los desnudos.

<sup>17</sup> Cf. Enrique Anderson Imbert, op. cit., pp. 12 y ss.

–El espejo será protagonista ya que manejará el doble de la visión, siendo la multiplicación de los ojos. El espejo es la magia que engulle la apariencia y el telón de fondo que unifica todos los objetos que hay en frente del artista.

–El arte clásico, el retorno a lo clásico como antigüedad, como renacimiento en el sentido de equilibrio y en algunos casos como contradicción de la vanguardia<sup>18</sup>.

En 1927, el libro de Franz Roh fue traducido al español para la *Revista de Occidente*, de Ortega y Gasset, bajo el título *realismo mágico*. En su edición original alemana, la portada del libro fue la obra *Durmiente (Schlafende)*, de Aduanero Rousseau. Roh describe la obra como un paisaje lunar, espectral, de nocturna desolación, carente de vegetación, impregnado de un silencio inmóvil; en el centro, un monstruoso león de perfil domina míticamente el paisaje; delante, y bajo la mirada del feroz animal yace, en posición insólitamente frontal, una figura humana sumergida en un profundo sueño como de muerte. La composición es de una significativa ingenuidad y al mismo tiempo de una intencionalidad decisiva, capaz de renovar continuamente su magia, lo que la hace fascinante<sup>19</sup>. La obra sugiere la idea de realidad suspendida, de espera de lo verdadero, de lo real.

El cambio conceptual en el quehacer artístico del expresionismo al postexpresionismo quedó reflejado en el paralelo que hizo Roh en la publicación que hasta hoy, ha sido obligado referente en la historia del realismo mágico:

“ESPRESSIONISMO	POSTESPRESSIONISMO
Oggetti estetici	Oggetti sobri
Argomenti molto religiosi	Argomenti molto meno religiosi
Materia che si reprime	Materia che si esplica
Ritmante	Descrittivo
Eccitante	Concentrato
Tende all'eccesso	Alquanto severo, puristico
Dinamico	Statico
Sonoro	Silenzioso
Evidente (in primo piano)	Evidente e recondito (in primo piano + in lontananza)
Sporgente in avanti	Anche sfuggente all'indietro
Di forma grande	Forma grande+molto subdivisibile
Monumentale	Miniaturale
Caldo	Fresco, sino al freddo
Sostanza dal colore spessa	Sottile strato di colore
Ruvido	Levigato, sfumato
Come pietra grezza	Come metallo lucidato
Fa intendere il processo lavoratorio (fattura)	Tende a cancellare il processo lavoratorio(pura oggettivazione)

<sup>18</sup> Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Clasicismo pittorico*, cit., pp. 25-42

<sup>19</sup> Franz Roh citado por Carmen Flaim, "Germania", en Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Realismo magico*, cit., p.343.

Deformazione espressiva della materia	Purificazione armonica degli oggetti
Ricco di diagonali (su piani obliqui), spesso acutangolo	Preferibilmente ad angolo retto, angolo retto parallelo alla cornice
Spinge contro i bordi del quadro Originario	Si arresta entro di essi Coltivato <sup>20</sup> .

Con el tiempo fue cambiando el concepto preciso con que había sido concebida la dialéctica de Roh. Incluso él mismo, en 1958, cambió el término “realismo mágico” por el de “nueva objetividad” para referirse a los mismos pintores. Se ha de tener claro que en el momento en que el crítico de arte Roh aplica el término realismo mágico, se contextualiza en un entorno artístico alemán ajeno por completo a la temática americana, tanto geográfica como temporalmente. Algunos historiadores del arte, como Fagiolo dell’Arco, alumno de G.C. Argan, consideran que la primera muestra del *novecento* italiano tuvo su momento mágico entre 1920 y 1925, pero que posteriormente se diluyó al unísono con sus principales representantes, quienes poco a poco se decantaron por otras vertientes artísticas del momento:

Quella “struttura solida e come cristallizzata nel suo vago fluire” (Franz Roh) si liquefa quasi all’improvviso, quel clima si dissolve come per magia.

E allora Giorgio de Chirico torna a Parigi e diventa il più surrealista dei surrealisti; Severini si rinchioda nelle chiesette delle valli svizzere e ritorna artigiano. [...] Casorati si ammorbidisce. [...] A Roma la ricerca pittorica rimane più apartata, nonostante che si operi nel centro del potere (o proprio per questa ragione?). Donghi sarà l’unico negli anni Trenta a sancire che questa tendenza è un paradiso perduto: divenuto, almeno nel suo caso, stile<sup>21</sup>.

### 7.1.2 EL REALISMO MÁGICO EN LA LITERATURA Y EN AMÉRICA LATINA

Remitiéndonos al contexto latinoamericano, observamos que la semilla de tan particular movimiento artístico brotó con características que, si bien fueron originadas en el viejo continente, ahora eran enriquecidas con las particularidades que le ofrecía un nuevo entorno geográfico, social, político y cultural. Fue en 1948 cuando se propuso por vez primera el término “realismo mágico”. Arturo Uslar Pietri lo indicó en su libro *Letras y hombres de Venezuela*, en el cual nos plantea una concepción del hombre que, aunque en medio de datos realistas, se presenta como misterio gracias a una adivinación poética o a una negación poética de la realidad<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> Ibid, p. 342.

<sup>21</sup> Maurizio Fagiolo dell’Arco, *Clasicismo pittorico*, cit., p. 42.

<sup>22</sup> Trinidad Barrera, *Del centro a los márgenes, Narrativa hispanoamericana del siglo XX*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003, p. 35.

Un año más tarde, Alejo Carpentier, en el prólogo a su libro *El reino de este mundo* (1949), nos ilustra sobre lo que para él y para sus contemporáneos se convertiría en el manifiesto del realismo mágico. Si bien Carpentier parte de la visión surrealista de Breton y de la literatura fantástica europea, busca lo que él considera la diferencia entre Europa y América, hallándola en los orígenes de las raíces americanas, es decir, en lo indígena y lo africano. De manera magistral logra crear, partiendo de la visión surrealista, el trinomio “real maravilloso americano”. Carpentier continúa esa búsqueda de la diferenciación americana en su ensayo *Tientos y diferencias* (1964), en donde se dan cita el impulso para formular las bases de una literatura auténticamente americana y la preservación del lenguaje vanguardista, en contraposición al realismo socialista. Carpentier cree que lo maravilloso existe todavía en América y que sólo se revela a los que creen y tienen fe en que América es “maravillosamente real”<sup>23</sup>. Nos expresa el sentimiento de diferenciación entre continentes, a partir de la concepción europea de la historia como proceso causal, mientras que para el hispanoamericano, la historia es un sino que asume en acto de fe, sin cuestionamiento previo. Para Carpentier, la fe y el aspecto telúrico son los elementos que marcarán la diferencia entre lo real maravilloso y el surrealismo:

Lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de «estado límite». Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos. [...] Pensaba [...] que esa presencia y vigencia de lo real maravilloso [...] era [...] patrimonio de la América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer un recuento de cosmogonías [...]. Y es que, por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la Revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los profundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías [...] lo maravilloso fluye libremente de una realidad estrictamente seguida en todos sus detalles. [...]. ¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?<sup>24</sup>.

Para comprender la base filosófica de Carpentier debemos remitirnos a Oswald Spengler, quien en su libro *La decadencia de Occidente*, dado a conocer entre 1918 y 1922 a través de Ortega y Gasset en su *Revista de Occidente*, plantea que la decadencia de una cultura empieza a manifestarse cuando surge la reflexividad. Para él, “el nuevo mundo se encontraba dentro de su ciclo cultural, en un momento de fe anterior a la reflexión, mientras que Europa se hallaba extraña ante las formas de su propia cultura y buscaba en

<sup>23</sup> Cit. por Enrique Anderson Imbert, op. cit., p. 16. Anderson Imbert cuestiona los planteamientos de Carpentier argumentando que para éste, el arte era mera imitación de la realidad y debate el que narrar portentos requiera de la fe.

<sup>24</sup> Alejo Carpentier, “Prólogo”, *El reino de este mundo* (1949), Santiago de Chile, Editorial universitaria, 1973, pp. 12-16.

leyes y códigos universalistas, como el surrealismo, el misterio de la creación. La oposición entre lo europeo y lo primitivo, la incredulidad y la fe, no es sino la de civilización y cultura”<sup>25</sup>.

Es por esto que, aunque el realismo mágico se desarrolla en ambos continentes, debido a las particularidades de la mentalidad latinoamericana las manifestaciones difieren considerablemente. La naturalidad con que se acepta lo maravilloso en Latinoamérica permite transmitir, a través de la literatura hispanoamericana, la perspectiva típica del hombre americano, para el que lo maravilloso o lo mágico y lo real se confunden sin solución de continuidad, haciendo verosímil lo maravilloso y maravilloso lo cotidiano.

Para finales de la década de los años cuarenta, el mundo intelectual empieza a considerar a América como el continente de lo real maravilloso. A partir de entonces, ya no se tratará de reflejar la realidad con su consecuente enseñanza moral, sino que se explorarán otros niveles de la experiencia humana: el de lo soñado, lo metafórico, lo mágico, lo humorístico<sup>26</sup>; la conciencia de lo real se ampliará a lo que se sueña e inventa, es decir, a la realidad y a la pararealidad<sup>27</sup>.

Lejos queda ya la inclinación por lo local; lo suyo no es lo típico, sino el penetrar en la entraña, allí donde lo concreto es lo más universal. Se profundiza en lo barroco como modo de ser de América, en lo maravilloso como dimensión de lo real americano; se explora lo mágico en los sustratos precolombianos, se pasa de una perspectiva externa al plano de la conciencia y se crean ambientes particulares (...el Macondo de García Márquez). El cuestionamiento de sí mismo y la acción de novelar, determinan a veces al «autor culpable» en las vicisitudes de los personajes. La desmesura, el humor, lo lúdico, se canalizan a través de un lenguaje enriquecedor tanto en el plano sintáctico como semántico. La preocupación por el lenguaje fue siempre motivo recurrente de esta literatura, pero tras la segunda guerra mundial los acontecimientos se precipitan y el ansia por reafirmar la personalidad de América se une a la convicción de renovación de la lengua”<sup>28</sup>.

En 1955, el crítico Ángel Flores publicó en la revista *Hispania* el artículo “Magical Realism in Spanish American Fiction”, en el cual homologó los términos realismo mágico y literatura fantástica. Flores dio las bases teóricas para referirse a estos términos de manera indiferenciada; es más, en 1959, él mismo reemplazó el término “realismo mágico” por el de “literatura fantástica”. Pero no todos los críticos estuvieron de acuerdo con él. Es el caso de Anderson Imbert quien, consciente de los grados de verosimilitud que van desde lo improbable hasta lo imposible, hace una marcada diferencia entre lo

<sup>25</sup> Trinidad Barrera, op. cit., p. 36.

<sup>26</sup> Cf. Martha Canfield, *Gabriel García Márquez* (1991), Bogotá, Procultura, 1993, p. 17.

<sup>27</sup> Cf. Trinidad Barrera, op. cit., p.110. El término *Pararealidad* fue introducido en el campo literario por Gabriel García Márquez para referirse a una realidad paralela a la real; la realidad como fenómeno ilusorio y mágico.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 61.

que es el realismo mágico y lo que es el cuento fantástico, basándose en el sentido original del concepto que le había dado Franz Roh<sup>29</sup>. Sin embargo, en la década de los sesenta se hizo hincapié en el artículo de Flores, buscando en él las raíces hispanoamericanas para justificar el carácter experimental de algunas de las novelas que en ese momento constituyeron el “boom” literario.

Con el correr del tiempo, los términos “realismo mágico”, “literatura fantástica” y “lo real maravilloso” se aunaron de manera indiferenciada. Pero si hemos de ser estrictos, la noción de “lo real maravilloso”, por ser ajena a la estética, no debe confundirse con la categoría, ésta sí estética, del “realismo mágico”; ni tampoco el “realismo mágico” debe confundirse con la “literatura fantástica”. En el caso de América, si bien es verdad que se aúnan bajo un mismo territorio, cada país latinoamericano tiene un desarrollo diferente. La presencia del indígena y del africano, en el caso de Colombia, facilitó el desarrollo del realismo mágico. Asimismo, su ausencia marcó en Argentina una inclinación mayor hacia la literatura fantástica. Sin embargo hay quienes encuentran equivalencia entre los términos, dando así origen a una vertiente literaria y artística bastante heterogénea,<sup>30</sup> como ya quedó de manifiesto en 1973 durante el XVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana en la Universidad de Michigan. Bajo un único tema, “La fantasía y el realismo mágico en la literatura Iberoamericana”, las definiciones fueron tantas como participantes. Es más, algunos nos hablan de lo “mágico-realista” como lo que explora la realidad de un modo nuevo, llegando al límite extremo de la fantasía sin caer en lo absurdo o en lo prodigioso<sup>31</sup>. Ello estaría en marcada contraposición con las definiciones precedentes.

Al referirnos al ámbito europeo, el realismo mágico obedece a una escritura literaria y a una forma de hacer en el arte, que persigue unos modelos determinados según referentes históricos:

Vi erano una scrittura letteraria ed un fare arte che inseguivano determinati modelli, ed avevano alcuni punti di riferimento storici. Non erano solamente un “richiamo all’ordine”, ma anche una qualità della raffigurazione, che rimandava alla pittura quattrocentesca, con una vocazione a farsi nitida, ben definita, oggettiva e non priva di quello straniamento (atemporale, onirico, contemplativo) che diventerà l’elemento di richiamo forse altrettanto forte quanto il modo di costruire l’immagine, di riversarne la luce, d’isolarla assai spesso togliendole il gioco delle ombre (o dandole un’arbitraria angolazione)<sup>32</sup>.

<sup>29</sup> Cf. Anderson Imbert, op. cit., p. 14.

<sup>30</sup> Cf. Mario Sartor (ed), *Realismo Magico, Fantastico e Iperrealismo nell’Arte e nella Letteratura Latinoamericane*, Udine, Forum, 2005. Actas del congreso sobre Realismo mágico realizado en Udine, Italia, 23-25 de septiembre de 2004, documento donde ha quedado plasmada la heterogeneidad que se hizo manifiesta en el congreso de Michigan de 1973.

<sup>31</sup> Germán Darío Carrillo, “Un relato de Gabriel García Márquez visto a través de la lupa del realismo mágico”, en *Razón y Fábula*, Bogotá, enero-febrero 1971, p. 23.

<sup>32</sup> Mario Sartor, “Una trentina di realismi”, en Mario Sartor (ed.), op. cit., pp. 12-13.

Esta polémica sobre la definición de realismo mágico se ha extendido a través del tiempo. Algunos han preferido, para definirlo, ubicarlo dentro de un contexto histórico-estilístico. Es el caso de Giuseppe Bellini, quien lo define de la siguiente manera:

El realismo mágico [es] la búsqueda de la realidad propia a través de la naturaleza, el mito y la historia, para afirmar el sello de la originalidad y de la unicidad americana en el mundo. No cabe duda de que en el realismo mágico conviven numerosas características del regionalismo, el neorealismo y de la novela de protesta<sup>33</sup>.

Gabriel García Márquez, en su ensayo sobre “Fantasía y creación artística en América Latina”, sostiene que los artistas de allí han tenido que inventar muy poco, y que tal vez su problema haya sido el contrario, hacer creíble su realidad. García Márquez, que considera conocer palmo a palmo el territorio caribeño, siente la frustración de que jamás ha inventado nada, pues nada hay más maravilloso que la realidad<sup>34</sup>.

Miguel Ángel Asturias, uno de los precursores del realismo mágico, distingue entre lo que es real y lo que es alucinación; considera que los habitantes del continente americano tienen la tendencia a confundir la realidad con las alucinaciones, y esta confusión se hace convicción. Asturias argumenta que:

Las alucinaciones, las impresiones que el hombre obtiene de su medio, tienden a transformarse en realidades, sobre todo allí donde existe una determinada base religiosa y de culto, como el caso de los indios. No se trata de una realidad palpable, pero sí de una realidad que surge de una determinada imaginación mágica. Por ello, al expresarlo, lo llamo “realismo mágico”<sup>35</sup>.

Dante Liano, en su ensayo “El realismo mágico no existe”<sup>36</sup>, nos permite ver el paradójico proceso que ha conllevado la definición de dicho término. Observamos que entre el realismo mágico de Roh, lo real maravilloso de Carpentier y la pragmática definición de Asturias, existen disonancias que ponen de manifiesto la notable confusión entre lo real maravilloso, realismo mágico y literatura fantástica. Carpentier, García Márquez y Asturias son autores de obras muy diferentes, con fuentes de inspiración totalmente lejanas y puntos de llegada también distintos.

Para autores como Tzvetan Todorov, la diferencia entre realismo mágico y literatura fantástica es evidente. Para Todorov, lo fantástico no es otra cosa que la interpretación que el lector acepta entre la explicación natural y aquella

<sup>33</sup> Giuseppe Bellini, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Castalia, 1997, pp. 468-469.

<sup>34</sup> Cf. Dante Liano, “El realismo mágico no existe”, en Mario Sartor (ed), op. cit., p. 169

<sup>35</sup> Günther Lorenz, “Diálogo con Miguel Ángel Asturias”, en *Mundo Nuevo*, 43, enero 1970, p. 42.

<sup>36</sup> Dante Liano, op. cit., pp. 167-178.

considerada sobrenatural, de un hecho insólito<sup>37</sup>. Lo fantástico esta determinado por acontecimientos que no pueden ser explicados por las leyes que nos son familiares, lo cual implica que el lector deba elegir entre creer que se trata de una ilusión o pensar que realmente el hecho ha acontecido, lo que conlleva la aceptación de una realidad gobernada por leyes desconocidas por él. Lo fantástico ocupa el lapso de tiempo de esta incertidumbre. En otras palabras, es la perplejidad de quien, conociendo sólo las leyes de la naturaleza, se enfrenta a un acontecimiento aparentemente sobrenatural<sup>38</sup>.

Existen tres condiciones básicas para la literatura fantástica:

1) El texto debe obligar al lector a la vacilación entre una explicación natural y una sobrenatural de los acontecimientos.

La vacilación puede ser de dos tipos: la que se debate entre lo real y lo ilusorio, en donde dudamos de la interpretación que debemos dar a los acontecimientos, pero estamos seguros de haberlos percibido; o bien, la que se debate entre lo real y lo imaginario, en donde nos preguntamos si aquello que creímos percibir es fruto de nuestra imaginación o puede ser imputable a la locura.

2) El personaje del relato experimenta la misma vacilación de tal modo que la duda, se encuentra y es representada en la obra.

La vacilación y perplejidad de lo fantástico puede mantenerse hasta el final de la obra o puede terminar antes, resolviéndose de dos modos diferentes: aceptando la explicación racional de los acontecimientos, ya sea por alucinaciones, sueños, locura, drogas o trucos ilusorios; o acudiendo a la explicación irracional en donde, después de haber sido mantenida la duda e incertidumbre por largo tiempo, se termina por aceptar lo sobrenatural. En el primer caso la obra entraría en el género de lo extraño y en el segundo caso, en el género de lo maravilloso. Entre estos dos géneros, lo fantástico constituye la línea divisoria que simultáneamente acaba comprendiéndolos. Es así como dentro de lo fantástico encontramos lo fantástico extraño<sup>39</sup> y lo fantástico maravilloso<sup>40</sup>.

3) El lector debe rehusar tanto la interpretación poética como la alegórica<sup>41</sup>.

<sup>37</sup> Cf. Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica* (1970), Milano, Garzanti Libri s. p. a., 2005. Traducción del francés de Elina Klersy Imberciadori.

<sup>38</sup> Ejemplo de ello es lo vivido por Álvaro, el protagonista de *Le diable amoureux*, de Jacques Cazotte, y el caso de Alfonso, el protagonista de *Manuscrit trouvé à Saragosse*, de Jan Potocki.

<sup>39</sup> Lo podemos apreciar en la obra de Poe, *La caída de la casa Usher*, donde lo extraño se origina en la coincidencia y en la experiencia del límite. Por coincidencia se entiende las explicaciones racionales que Poe introduce en el texto para explicar acontecimientos aparentemente sobrenaturales, como la resurrección de Madeleine y el hundimiento de la casa después de la muerte de sus habitantes; en cuanto a la experiencia del límite, es la que, a través de los temas evocados, provoca en el lector, extrañeza y temor.

<sup>40</sup> Es el caso de *La muerte enamorada* de Théophile Gautier.

<sup>41</sup> Cf. Tzvetan Todorov, op. cit. Ejemplo de ello son obras como: *Piel de zapa*, de Honoré de



A diferencia de las dos primeras, ésta última condición no es obligatoria, sin embargo, la mayoría de las obras la respetan.

En cuanto a las propiedades estructurales de la literatura fantástica podemos mencionar el uso del discurso figurado, motivando la imaginación del lector; el narrador representado en el relato es narrador y personaje simultáneamente, facilitando la identificación del lector con el personaje; y, por último, en la composición del relato fantástico es necesaria una irreversibilidad del tiempo de lectura.

En cuanto a los temas de lo fantástico éstos pueden ser agrupados en dos grandes categorías: el tema del Yo y el tema del Tú.

El tema del Yo, o tema de la mirada, concierne a la relación entre el hombre y el mundo; comprende dos grupos de elementos sobrenaturales: la metamorfosis, transformaciones de seres vivos, y la existencia de seres y fuerzas sobrenaturales que intervienen sobre el destino del hombre, generando un pandeterminismo<sup>42</sup>. Estos temas conllevan la desaparición del límite entre espíritu y materia, y entre mundo físico y mundo psíquico, lo cual se refleja en la multiplicación de la personalidad, la anulación de fronteras entre sujeto y objeto, y la trasgresión del tiempo y del espacio.

El tema del Tú, o tema del discurso, concierne a la relación entre el hombre y su inconsciente; dicha relación implica la existente entre el hombre y los otros que lo circundan. Uno de los temas tratados es la sexualidad, encarnando el deseo en figuras del mundo sobrenatural (diablo=libido). Dentro de este grupo entraría el sadismo, la necrofilia y el vampirismo.

Abreviando, podríamos decir que las diferencias básicas entre realismo mágico y literatura fantástica serían:

-El realismo mágico está asociado a un lugar muy definido y se manifiesta sólo en países que cuentan en sus orígenes con la presencia de lo indígena y de lo africano, como lo puso de manifiesto Alejo Carpentier al hablarnos de "lo real maravilloso americano". Esta característica contiene una diferencia muy acusada con respecto a la literatura fantástica, ya que esta última puede acontecer sin limitantes espacio-temporales.

-La presencia del barroquismo es otra evidente diferencia, pues mientras en el realismo mágico se convierte en algo esencial, en la literatura fantástica es completamente inexistente.

-En el realismo mágico, lo cotidiano y la magia conviven en total simbiosis, sin dar explicación alguna a los acontecimientos de alguna manera concebidos como mágicos; sin embargo, la literatura fantástica, al desarrollarse en otra

---

Balzac; *La nariz*, de Nicolás Gogol; *William Wilson*, de Poe.

<sup>42</sup> Como es el caso de *El club de los consumidores de hachís*, de Théophile Gautier.

dimensión diferente de la real, incluyendo el elemento futurista, presenta la explicación racional de los hechos a través del delirio, el sueño o la locura.

-En el realismo mágico existe una referencia concreta a lo social que la literatura fantástica no contempla, siendo por lo general a-temporal o ubicándose en un hipotético futuro.

Basándome en estas diferencias he ido configurando lo que, tanto en pintura como en literatura, empiezan a ser consideradas como características singulares del realismo mágico latinoamericano. Las manifestaciones en cada una de estas disciplinas, pintura y literatura, obviamente se diferenciarán en función de las herramientas de aproximación al público que cada una de ellas maneja.

En la literatura, la recreación en el lenguaje metafórico, con aliteraciones y onomatopeyas puede llevar a sus creadores a puntos de gran desarrollo, mientras que la pintura requerirá de un estado de comunión imaginativa motivado por el artista, quien asido a un contexto geográfico, histórico y social muy personal, establece un nivel de comunicación profunda con el "lector" de sus lienzos.

Las siguientes serán las características que, según mi parecer, han reflejado en sus obras los artistas y escritores del realismo mágico en el entorno latinoamericano:

-La densidad y desmesura, propias del paisaje americano, paisaje con el cual se establece una estrecha y particular relación. Para algunos, los escenarios americanos están ubicados en los niveles más crudos y duros de la sociedad, reflejando el primitivismo cultural existente; para otros, la fidedigna descripción de una naturaleza impenetrable y de desbordante belleza, constituye el marco en el que se desarrolla la acción.

-El mito, la ausencia de fronteras entre lo real y lo mágico, propio de la mentalidad indígena-latinoamericana, donde lo insólito se convierte en cotidiano, generando planos de realidad y fantasía indiferenciadamente.

-La historia del continente, que marca de manera ineludible el destino de sus pobladores. Para algunos es una concepción dialéctica de la historia o conciencia cíclica, ya que sus personajes aparecen atrapados por fuerzas o tensiones políticas que son superiores a sus voluntades o conciencias.

-La realidad cotidiana, irónica e insólita y el mundo de las tradiciones, se funden y entremezclan en el mundo irreal y fantástico del autor, quien se sirve de ellas para propiciar desenlaces insospechados y ambiguos.

-El trastoque de la variable espacio-tiempo, en donde una aparente intemporalidad y un tiempo reversible, suscitarán el sentimiento de extrañeza

propio del realismo mágico. Sin embargo, bajo esa aparente intemporalidad se respeta la cronología real de los hechos históricos.

-El marcado carácter social que se evidencia y connota la realidad del continente americano, deseoso de equidad.

-Irónicamente el humor es omnipresente, humor producto de la reflexión, paliativo innato en el ser latinoamericano, ante la injusta realidad política y social.

-El respeto por la descripción real de los lugares y de los hechos, donde se establece una documentación rigurosa que es fiel, tanto a la verdad histórica de los acontecimientos, como a los topónimos de los parajes descritos y a los nombres de los personajes que intervienen en el relato.

Cuando un término como el de realismo mágico emigra del arte hacia la literatura, si bien se enriquece, es normal que surjan divergencias, producto del juego semántico y filológico entre artista y escritor; juego que genera tantas versiones como opiniones sean posibles, lo cual implica que ninguno se sienta autorizado para dar conclusiones definitivas, ni en el ámbito europeo ni menos aún en el extenso y diverso ámbito americano<sup>43</sup>:

È evidente dunque che la stessa terminologia, in bocca a persone diverse, assume diverse connotazioni. Direi quindi che esiste un realismo magico "storico", ancorato alla cultura europea dei primi decenni del Novecento, e vissuto anche in alcuni ambienti latinoamericani, per scambi ed osmosi; ed esiste un altro realismo magico, il cui termine ha valenze diverse, che Dante Liano attribuisce a quella etichettatura che l'industria editoriale, in particolare quella spagnola, ha creato ed applicato alla letteratura latinoamericana. Direi anche che è ormai difficile (o quantomeno lo è nel nostro tempo, visto che i fenomeni sono ancora vivi ed attuali) eliminare uno stereotipo, dal momento in cui, appropriatamente o meno, questo viene applicato a letteratura ed arte. Può essere improprio, ma si è creata una consuetudine d'uso che, in ogni caso, prende le distanze dal suo primitivo significato datogli da Bontempelli e Roh<sup>44</sup>.

<sup>43</sup> Cf. Mario Sartor, op. cit., p. 168. Incluso la paternidad de la aplicación del término a la literatura latinoamericana resulta polémica. Para algunos el término *realismo mágico* fue introducido por Arturo Uslar Pietri en 1948, otros consideran que fue Ángel Flores en 1955 y que en 1959 lo cambió por el término "literatura fantástica"; Anderson Imbert, en 1956, dice que él es el primero que lo introduce aplicándolo a una obra de Uslar Pietri, mientras que Vittoria Martinetto señala que fue el dramaturgo mexicano Rodolfo Usigli en su *Itinerario del autor dramático*.

<sup>44</sup> Mario Sartor, "Una trentina de realismi", cit., p. 15.

## 7.2 INICIADORES DEL REALISMO MÁGICO EN LATINOAMÉRICA: ALEJO CARPENTIER, MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS, ARTURO USLAR PIETRI

El desarrollo literario del realismo mágico en Latinoamérica ha tenido importantes escritores que, sucediéndose en el tiempo, han dejado huella en el cambio de perspectiva de la narrativa. Como iniciadores, podemos mencionar al cubano Alejo Carpentier (1904-1980), al venezolano Arturo Uslar Pietri (1906-2001) y al guatemalteco Miguel Ángel Asturias (1899-1974). Ellos serán los renovadores de una visión del continente y de un concepto del lenguaje propio que identificará, de manera inconfundible, la narrativa latinoamericana.

Motivados por la novedad que implicaba el surrealismo, a finales de los años veinte viajan a París. Por entonces, André Breton había publicado ya su primer manifiesto surrealista (1924), donde proclamaba lo maravilloso como categoría estética y modo de vida. Este planteamiento provocó, de manera particular en cada uno de estos tres escritores, una forma nueva de comprender la realidad americana; y si bien ya comenzó a gestarse a partir de este momento, no será sino hasta el inicio de la década de los cuarenta cuando el brote mágico-realista, unido al surrealismo europeo, mostrará una nueva visión del continente americano de manera indiscutible. Fue otra forma de ver la realidad de la que se nutrirían, en el futuro, muchos de los escritores latinoamericanos, e incluso de España.

En Alejo Carpentier encontramos un estilo determinado por dos grandes aspectos: en primer lugar, su marcado interés por la historia y la complicidad historia-naturaleza; y en segundo lugar, el barroquismo, es decir, la mezcla de estilos en una misma obra; el barroco para él se convierte en una constante humana. América fue barroca desde siempre, al igual que toda la cosmogonía americana. Carpentier considera que lo real maravilloso es omnipresente en lo latinoamericano, ya que es un territorio donde lo insólito se convierte en cotidiano. A través de su prosa nos muestra esa realidad maravillosa, mediante metáforas que le permiten generar un mundo en el que humaniza los objetos, las plantas y los animales, y en donde un constante devenir nos transporta a un universo maravilloso o sorprendente. No obstante, considera que el escritor latinoamericano debe expresar su mundo, sin dejar por ello de ser universal; es decir, superando el nativismo dominante<sup>45</sup>.

Uno de los recursos interesantes en Carpentier es el manejo del tiempo; para él, los movimientos históricos son los verdaderos motores de la acción; de ahí su deseo de inscribir la historia de América en una sucesión de rupturas y repeticiones. Para algunos críticos, Carpentier parte de una concepción dialéctica de la historia, que se manifiesta de manera cíclica en los personajes de sus obras. Éstos quedarán atrapados por fuerzas o tensiones políticas capaces de anular su conciencia y su voluntad. En *El reino de este mundo*

<sup>45</sup> Cf. Trinidad Barrera, op. cit., pp. 39-40.

(1949), se expresa la circularidad de la historia y el imperativo vital que empuja al hombre a revelarse contra ese movimiento circular siempre igual, ante el cual debe resistir pese a todo. En *El siglo de las luces* (1962), el tiempo se desarrollará en forma de espiral, y la historia será la convergencia de la línea recta del progreso con la monotonía circular. En *Los pasos perdidos* (1953), el protagonista intenta evadirse del círculo histórico actual que lo constriñe, pero definitivamente constata que no puede escapar del momento presente, ni tampoco del futuro, concluyendo que la historia actúa como una red que aprisiona al hombre<sup>46</sup>.

La variable del humor, en Carpentier, se manifiesta llevando a la parodia esa cruda realidad socio-política que tanto lacera a muchos de los países latinoamericanos. Ejemplo de ello es su obra *El recurso del método* (1974), con la cual abre un nuevo periodo en su narrativa, reflejando diferentes acontecimientos históricos y políticos y sus desfavorables repercusiones sociales<sup>47</sup>.

En el estilo de Miguel Ángel Asturias encontramos dos marcadas inclinaciones: la primera es una notoria admiración y mitificación de la naturaleza; la segunda es la experiencia personal en ese descubrir su esencia nativa y ancestral maya, hecho éste que lo conectó con la concepción mágica del mundo de los pueblos indígenas americanos. Estas características fueron plasmadas en obras como *Leyendas de Guatemala* (1930) y *Hombres de Maíz* (1949). El mundo mágico de las tradiciones se refleja en esa narración, en la que se muestra la lucha entre el campesino indígena que siembra su maíz para poder sobrevivir y el criollo que lo cultivará tan solo para obtener un beneficio económico. Aquí el realismo mágico se manifiesta a través de la reconciliación de un pueblo con su pasado y su esperanza de futuro. En *Mulata de tal* (1963), manifiesta una componente telúrica o mágica mediante las cosmogonías indoamericanas y la esencia mestiza de su pueblo, para quienes no existen fronteras entre lo real y lo mágico.

El indígena de Asturias se mueve en un espacio surrealista, acentuadamente simbólico; parece descender del mito, de una lectura apasionada del *Popol Vuh*, más que de una observación de la realidad. El rasgo definitorio del indigenismo de Asturias consistirá en la voluntad de crear una mitología indígena de naturaleza exquisitamente artística y libre de los condicionamientos reales. Es en ese vínculo entre lo mítico, lo sacro, lo maravilloso, lo onírico, donde muestra su matriz de artista formado en las vanguardias históricas y el surrealismo<sup>48</sup>.

Se debe destacar el carácter social, antidictatorial y antiimperialista que hay en sus obras, fruto de su profunda preocupación por la realidad indígena.

<sup>46</sup> Ibid., pp. 39-41.

<sup>47</sup> Otras obras de Carpentier con estas características son: *Concierto barroco* (1974), *El arpa y la sombra* (1979) y *Consagración de la primavera* (1978).

<sup>48</sup> Roberto Paoli, "introducción" a Miguel Ángel Asturias, *Uomini di mais*, traducción de Cesco Vian, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1981.

Asturias considera que el mito puede ser empleado como medio de concienciación del pueblo. Esto lo refleja en varias de sus obras<sup>49</sup>, pero es en *El señor presidente* donde alcanza su mayor reconocimiento, tanto por el tema como por el lenguaje empleado<sup>50</sup>. Basada en la realidad vivida en Guatemala, plasma de forma surrealista y tenebrosa el poder del dictador Estrada Cabrera y el miedo y corrupción que imperan entre la población. Asturias hace hablar a los personajes desde sus conciencias, a través de monólogos interiores, con un lenguaje rico en aliteraciones, onomatopeyas, indigenismos y metáforas.

El caso de Arturo Uslar Pietri es bastante especial. Aunque a él le debemos el retorno del término realismo mágico, son escasas en su producción literaria obras en las que podamos encontrar esta inclinación mágico real. Podríamos citar los cuentos de *Red* (1936) y *Treinta hombres y sus sombras* (1949), obras éstas dedicadas a las cosmovisiones míticas, indígenas y negras. Su producción literaria, a nivel general, está definida por una preponderancia del estilo realista-naturalista y su interés en la historia. Ella está también condicionada en parte por el ejercicio de su actividad política. Su posición como diplomático en París (1929-1934), le permitió conocer de cerca la realidad americana, tanto a través de una óptica europea como desde la misma América. Esta circunstancia lo llevó hacia otras manifestaciones literarias, en las que el tema central será la historia del continente americano y sus entresijos, visto éste desde la perspectiva europea. Su objetivo será revelar la imagen del nuevo mundo como un territorio mestizo, de naturaleza indómita<sup>51</sup>.

Posteriormente, Juan Rulfo, García Márquez y Carlos Fuentes, entre otros, teorizarán sobre América a partir de experiencias personales, e institucionalizarán el oficio de narrador. Durante los años sesenta tuvo su máxima manifestación la nueva visión de los años cuarenta, con el tan conocido “boom” literario. A mediados de la década de los sesenta, algunos novelistas latinoamericanos fueron reconocidos por la crítica internacional, razón por la cual empezaron a ser traducidos. De esta época es *Cien años de Soledad* (1967), del escritor colombiano García Márquez<sup>52</sup>.

En el campo de las artes plásticas podemos citar a algunos artistas argentinos formados en Italia, como Alfredo Guttero y Lino Enea Spilimbergo, y décadas más tarde, Augusto Schiavoni. En el Ecuador podemos mencionar a Oswaldo Viteri, para quien el realismo mágico surge de la vivencia genuina de

<sup>49</sup> Cf. Trinidad Barrera, op. cit., p. 38. Asturias escribió varias obras denunciando los desmanes de la United Fruit Company en Guatemala; entre ellas podemos citar *Viento fuerte* (1949), *El papa verde* (1954) y *Los ojos de los enterrados* (1960). *El señor presidente*, aunque fue publicada en 1946, había sido escrita varios años antes.

<sup>50</sup> Cf. Martha Canfield, *El “patriarca” de García Márquez. Arquetipo literario del dictador hispanoamericano*, Florencia, Opus Libri, 1984, pp. 119-129. Asturias con *El señor presidente* hará parte de la novela política o novela del “dictador” que también veremos reflejada años más tarde en *El otoño del patriarca* (1975), de García Márquez.

<sup>51</sup> Cf. Trinidad Barrera, op. cit., pp. 41-43.

<sup>52</sup> Gabriel García Márquez, *Cien años de Soledad*, Buenos Aires, Sudamericana, 1967. Durante el desarrollo de la investigación he utilizado la décimo segunda edición: Bogotá, Oveja negra, 1985.

una realidad difícil de describir porque escapa a la razón. En Colombia podríamos citar a Fernando Botero, con su arte desarrollado en torno a una visión mágica de la vida cotidiana.

Se ha de ser consciente de que el artista latinoamericano une su bagaje ancestral al de su formación en Europa, y particularmente en Italia como cuna del arte. Otra realidad que no debe ser olvidada es la del papel que representa el escritor y el artista en los países latinoamericanos, pues se convierte en la voz del imaginario colectivo. De ahí que en muchas ocasiones la acogida del realismo mágico sea tan fuerte por parte del público: la gente siente que hay en ello una manifestación más que conceptualizada, vivida, y por tanto se sienten reflejados. Considero que éste es el caso de Fernando Botero y Gabriel García Márquez en Colombia.

### **7.3 PARALELISMO ENTRE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ Y FERNANDO BOTERO: EL TRIUNFO DE LA IMAGINACIÓN COLECTIVA SE HACE MANIFIESTO EN LA PLUMA Y EL LIENZO**

A pesar de la diáspora de que adolece Colombia, pues gran parte de sus artistas e intelectuales residen en el extranjero, apreciamos que los lazos con su país natal, en la distancia, se han hecho aún más estrechos. Tal vez sea la misma lejanía, o la añoranza del terruño, lo que se ha convertido en el estímulo que les impulsa a plasmar en sus obras la esencia de Colombia.

Colombia, como cada país, tiene particularidades que la identifican. Algunos autores, como la crítica de arte Marta Traba, han encontrado la respuesta al alma hispanoamericana en la producción de Fernando Botero y García Márquez. Traba piensa que para poder encontrar dicho reflejo es necesario establecer una relación entre artista, país y público. La relación se establecería de la siguiente manera: el artista que, mediante su obra, crea un lenguaje; el país que, con su idiosincrasia, acentuada por la reiteración de comportamientos, constituye un estilo nacional, y el público que es capaz de comprender el significado de lo plasmado en la obra de arte, debido a que le es familiar y se reconoce en ella<sup>53</sup>.

Traba considera que ambos personajes se inclinan por lo hiperbólico, además de manifestar cierta aversión por la tragedia, manteniendo una postura paralela ante la realidad nacional. La relación la establece basándose en tres aspectos:

En primer lugar, un surrealismo *sui generis*, normalizador de la fantasía, donde las cosas parecen verdad aunque no lo sean. A través de especulaciones de lo absurdo revestidas de una falsa inocencia, llevan la

<sup>53</sup> Cf. Marta Traba, "Las dos líneas extremas de la pintura colombiana: Botero y Ramírez Villamizar", en *Historia abierta del arte colombiano*, Bogotá, Colcultura, 1984, p.172.

situación surrealista a un plano de normalidad. Quizás, éste sea el aspecto más importante que aportan estos dos personajes a las múltiples vías irracionales que sigue hoy día el arte contemporáneo<sup>54</sup>. En segundo lugar, estaría la crónica que se apropia y descubre la realidad. Ellos, continuando con una tradición oral arcaica, transmiten datos elementales de la vida y la conciencia, alimentados por ese discurrir “normal” de la fantasía en el ambiente colombiano. Como dijera Ángel Rama: “apropiarse del mundo es apropiarse de la realidad, pero sobre todo, descubrirla”; afirmación con la cual Traba identifica el papel de Botero y García Márquez ante el extranjero, ya que ellos representan una referencia inédita dentro de las culturas conocidas<sup>55</sup>. Por último, y tal vez más identificable, será la ampliación de los personajes, el tan conocido uso de la hipérbole en estos dos artistas, exageración que para algunos da paso a lo grotesco<sup>56</sup>.

Otros, como Wendy Faris, argumentan que tanto la novela de García Márquez como las pinturas de Botero, encuentran en su desbordante fantasía la forma de revelar una existencia cargada de magia, propia de una América caracterizada por el barroquismo. García Márquez y Botero nos acercan a las complejidades y atractivos de una Latinoamérica esencial, poniéndonos de manifiesto la vitalidad colectiva de la cultura latinoamericana de hoy<sup>57</sup>. No en vano Fredric Jameson afirma que “la literatura latinoamericana, desde el *boom*, se ha convertido en el principal personaje en la escena del mundo de la cultura<sup>58</sup>; al igual que John Barth, en su conocida discusión de una postmoderna “literatura de reaprovisionamiento”, *literature of replenishment*, considera que *Cien años de soledad* es un ejemplo fundamental, porque es “humanamente sabia, amable y literariamente maravillosa”. Generalidades un poco vagas tal vez, pero que expresan el sentido de inclusión, de prodigio, de asombro y de rejuvenecimiento, necesidades culturales importantes que también se observan en las pinturas de Fernando Botero. Para Faris, en el arte de estas dos personalidades es difícil determinar cuánto de esa exageración que los caracteriza, pertenece a la realidad y cuánto a la imaginación; cuestionamientos que llevan implícitos planteamientos ontológicos, ya que considera que las hiperbólicas figuras con que entramos en contacto a través de la lectura o la pintura, contienen un trasfondo que en muchas ocasiones pasamos por alto.

Faris en su análisis diferencia, dentro del lenguaje metafórico de la hipérbole, una dimensión simbólica y una icónica. Esta última estaría referida a lo que realmente podría estar significando la inflación y la exageración en el contexto latinoamericano, mientras que la dimensión icónica estaría referida

<sup>54</sup> Ibid., pp. 175-176.

<sup>55</sup> Ibid., p. 176. Traba argumenta que la condición pétreica de la obra de Botero está dictada por la resistencia de la crónica, su inmutabilidad y la fuerza de sus datos elementales.

<sup>56</sup> Ibid., p. 171 y ss.

<sup>57</sup> Cf. Wendy B. Faris, “Larger than life: the hyperbolic realities of Gabriel García Márquez and Fernando Botero”, en *World & Imagine*, vol. 17, London, october-december 2001, p. 339.

<sup>58</sup> Terry Eagleton, Fredric Jameson, Edward Said, “Modernism and Imperialism”, en *Nationalism, Colonialism, and Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990, p. 48.



básicamente al aspecto formal de las figuras boterianas, en las que la exageración toma la forma real del volumen. Este juego entre lo icónico y lo simbólico, entre lo formal y lo conceptual, nos permite apreciar, pese a la diferencia en los medios de comunicación literarios y pictóricos, que el grado de inflación-exageración imaginativa y creativa de estos dos colombianos en esencia es muy similar.

Tanto Botero como García Márquez poseen un rico patrimonio de leyendas e historias locales en las que se evoca el antiguo esplendor de sus provincias. Dicho patrimonio se convierte en sus manos en material artístico, y a través de sus ricas y detalladas “narraciones”, ya sean pictóricas o literarias, los dos nos dan a conocer una “realidad” que, siendo local, es aplicable a todo el territorio nacional. Cada uno de ellos aplica la hipérbole en el arte que domina; en el caso de García Márquez, él exagera las características de sus personajes al igual que el tiempo narrativo en el que se desenvuelven sus acontecimientos. Asimismo, Botero agranda, tanto el volumen de sus personajes como el espacio pictórico que los contiene, de ahí que sus pinturas sean consideradas como “una amplitud espacial que convoca su propia plenitud”<sup>59</sup>.

Ambos creadores colombianos con un estilo muy personal e inconfundible, construyen una metáfora de la historia del continente, donde lo cotidiano se convierte en inverosímil y lo increíble en natural; un mundo imaginario paralelo al real, en donde la historia de Colombia y de sus gentes se funde con el mito y la leyenda; donde lo objetivo se entrelaza con lo ilusorio y mágico de una pararealidad: Macondo, la aldea mítica de García Márquez, y “Botería”, ese espacio imaginario en el que viven los personajes de Botero, que a veces se parece o incluso es Medellín, y otras es seguramente Colombia. O sea “su” y “nuestra” Colombia. Ambos, Macondo y Botería – de ahora en adelante la llamaremos así –, son universos con vida propia, plenos de personajes y situaciones, de los que sus autores se valen para dar a conocer una realidad que puede ser personal, provinciana o nacional, en donde se generalizan los fenómenos esporádicos o inverificables y se recurre a la hiperbolización de lo permanente.

Como todo creador, tanto Botero como García Márquez, han vivido un proceso creativo durante el cual han ido decantando ideas e inclinaciones, guiados siempre por una fuerte intención de originalidad y ruptura con lo precedente, mas no por esto apartados de lo que para ambos se convierte en el bagaje ancestral de sus vertientes: los grandes clásicos de la pintura y de la literatura, que serán en adelante sus compañeros y tácitos guías: Velázquez, Piero della Francesca, Paolo Ucello, para Botero; Joyce, Virginia Woolf, Faulkner, para García Márquez.

Es importante observar que a mediados de los años cincuenta, en los dos artistas se produce un cambio sustancial con respecto al enfoque de su producción artística. En García Márquez, a partir de 1955, año en el que

---

<sup>59</sup> Carlos Fuentes, *Botero. Mujeres*, Bogotá, Villegas Editores, 2003, p. 8.

publica su novela *La Hojarasca*, ya se empieza a perfilar este germen mitopoiético en su narrativa, con la alternancia de tres voces narrantes que fragmentan el relato, y que si bien lo distancian de la corriente del realismo, manifiestan desde una perspectiva poética su visión realista. De ahí que García Márquez se considere “el más realista de los poetas hispanoamericanos”<sup>60</sup>.

En 1956, México se convierte en el escenario revelador de una realidad plástica donde la expansión volumétrica será el origen del mundo hiperbólico de Fernando Botero. Es el momento en el que su estilo figurativo asume un carácter propio, apartándose de las influencias picassianas o expresionistas, y la exuberancia, o “gordura”, se convertirá en la gran alegoría de América Latina, a través de la cual representará aspectos relevantes de la idiosincrasia provinciana, nacional y continental.

Motivados por la búsqueda de identidad más que por la de modernidad, García Márquez y Botero evocan la realidad provincial. Acerquémonos a sus escenarios imaginarios, donde lo ilusorio y lo fantástico de la realidad se dan cita para crear dos mundos artísticos, Macondo y Botería, que reflejan la identidad latinoamericana, y en donde la exageración y la extravagancia actúan tanto temática como estilísticamente.

El nombre de Macondo no es totalmente inventado. Corresponde a una localidad situada al noroccidente colombiano, en la zona bananera del país. Ubicado entre la población de Ciénaga y Aracataca, pueblo, éste último en el que nació y vivió su infancia García Márquez, Macondo forma parte de la geografía imaginaria en la que encontramos la Yoknapatawpha de William Faulkner, la Santa María de Juan Carlos Onetti, o la Comala de Juan Rulfo. Todas ellas basadas en la geografía real, constituyen un complejo símbolo con un gran valor tanto local como universal<sup>61</sup>. Macondo es una “enorme metáfora de la América Latina”<sup>62</sup>, en la cual queda reflejada el proceso de cambio habido desde el original estado nativo primigenio, destrozado por la cruel conquista, hasta las guerras civiles y el imperialismo norteamericano que desangra al pueblo latinoamericano día a día<sup>63</sup>. En Macondo se refleja la historia de América Latina, la lucha de los conceptos cronológicos, el tiempo estancado y el tiempo degradado, la soledad [...] y el olvido<sup>64</sup>.

El aislamiento de Macondo, rodeado de selva y lejos del mar, que parece inalcanzable a los primeros exploradores macondianos, se propone como una metáfora del aislamiento de América Latina. El hallazgo del galeón español encallado en la selva es un ejemplo clásico, muchas veces citado, del estilo de García Márquez, en el cual lo maravilloso se presenta sin preámbulos ni justificaciones en medio de lo cotidiano y convive con él<sup>65</sup>.

<sup>60</sup> Martha Canfield, *Gabriel García Márquez*, cit., pp. 16-17.

<sup>61</sup> Cf. *Ibid.*, p. 15.

<sup>62</sup> Jacques Joset, “Introducción” a *Cien años de Soledad*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 36.

<sup>63</sup> Cf. Mario Vargas Llosa, *García Márquez: Historia de un deicidio*, Caracas, Monte Ávila, 1971, p. 498.

<sup>64</sup> Cf. Jacques Joset, nota al texto n. 37, en *Cien años de soledad*, cit, pp. 83-85.

<sup>65</sup> Martha Canfield, *Gabriel García Márquez*, cit., p. 22.

El nombre de Botería, a diferencia del nombre de Macondo, ha sido dado al espacio de representación de la realidad creado por Botero. Si bien la colectividad en general había asumido el mundo rotundo del artista, la primera persona que nos ha hablado de “Botería” como tal, ha sido Jean Clarence Lambert, quien partiendo de la premisa de que no hay realidad más irrecusable que la de las obras de arte, considera que Botero instaura “su” realidad de forma tan particular e ineludible, que no podía menos que recibir un nombre vinculado a su autor: Botería. Un mundo donde la memoria y lo imaginario pertenece por entero a América Latina, particularmente al Medellín de los años treinta y cuarenta, época de infancia y juventud en la formación de Botero<sup>66</sup>. Botería es un universo artístico constituido por un mundo utópico, pero no en el sentido de ideal, sino de lugar aparte donde lo posible y lo real se transforman en personajes excesivos, en escenas insólitas, en paisajes fantásticos. Donde lo real figurativo se encuentra con lo fantástico de manera visible y palpable, registrándose en la memoria colectiva como experiencia estética singular<sup>67</sup>.

Una vez contextualizados en los entornos de Macondo y Botería, demos paso a la premisa que con mayor fuerza se desarrolla paralelamente en ambos escenarios y que los hace inconfundibles: el recurso de la ampliación exagerada, es decir, la hipérbole; un contraste con las dimensiones de la realidad que caracteriza los personajes de los Buendía y sus acciones, al igual que todo elemento compositivo perteneciente al mundo pictórico y escultórico de Botero. Asimismo, la hipérbole, tanto en pintura como en literatura, contempla el crecimiento de lo maravilloso fuera de lo real, incluyendo irreales perspectivas o fenómenos que, a través de detalles realistas y objetos cotidianos que rodean el imposible evento, nos conducen más allá de la realidad empírica y de las convenciones del realismo, cediendo el asombro ante la magia del ser y creando un mundo paralelo al real, un mundo con una segunda realidad.

En cuanto a la exageración de los Buendía, apreciamos que ellos, a diferencia de los otros pobladores de Macondo, gozan de una longevidad y fecundidad envidiables; son pasionales y temerarios, capaces de someterse a las más extravagantes pruebas, y cuya descripción física encuentra eco en los descomunales hombres y mujeres de Botería, inscritos en ese mundo metafórico que desvela, de manera tan particular, la naturaleza mágica y sorprendente de la realidad latinoamericana; un mundo desbordante, exuberante y generoso.

Es interesante percatarnos de que, en medio de la inmensidad, tanto García Márquez como Botero nos inundan y anonadan con una proliferación de detalles que engrandecen el mundo que conocemos; son detalles que corresponden a la realidad histórica, geográfica o socio-cultural según lo demande el momento a plasmar. Todo está cuidadosamente estudiado y definido, persiguiendo con ello generar en el observador o lector un estímulo

<sup>66</sup> Cf. Jean-Clarence Lambert, op. cit., s. p.

<sup>67</sup> Ibid., en la solapa.

para su imaginación, y conseguir con ello una participación total que lo sumerja dentro del lienzo o del libro, para viajar así, a través de ellos, a los imaginarios de sus autores.

En el caso de García Márquez y de Botero apreciamos que la hipérbole genera una estética que bien podríamos llamar “estética de la abundancia”, conceptualizada dentro de un marco mágico-realista originado en la exageración, donde simultáneamente se dan cita la belleza y la fealdad, la risa y el horror, lo real y lo imaginario. A pesar de que no existe un eje definido sobre el cual establecer estrictamente el paralelo, existe una serie de analogías que percibimos y que entretienen un lenguaje en donde “la metáfora de la inflación” nos permite establecer una lectura simultánea entre lo que se lee en los libros y lo que se observa en los lienzos<sup>68</sup>.

Para algunos, la relación entre estos dos artistas ha surgido rememorando a François Rabelais, quien en el siglo XVI, de manera casi jocosa, amplía la visión de la representación corporal realizando un viaje por la boca de Pantagruel<sup>69</sup>. Es esta relación con lo desmesurado y lo carnavalesco la que los acerca al mundo rabelasiano<sup>70</sup>. Lo carnavalesco en *Cien años de soledad* es sobretodo un hecho de invención referencial como queda plasmado en los personajes desbordados, corpulentos y derrochadores, en contraste con los moderados, delgados y avaros. En el sentido cíclico del tiempo, con la alternancia de dos regímenes alimenticios, las vacas gordas y las vacas flacas, el carnaval y la cuaresma; en la excentricidad de los personajes, y en el sentimiento popular que prevalece en la obra<sup>71</sup>.

Igualmente el mundo expresivo de Botero está primordialmente regido por una poética exultante, lujuriosa, desorbitada, de rotundas y casi esperpénticas alteraciones anatómicas en donde la desmesura rabelasiana se ve reflejada. Para el pintor, sus figuras son así porque así son evocadas y porque así pueden ser apasionadamente descritas<sup>72</sup>. En una entrevista realizada por Plinio Apuleyo a Fernando Botero, el artista, con respecto a la relación que muchos encuentran entre él y Gabriel García Márquez, nos comenta lo siguiente:

P.A. -Hay en tus cuadros un tratamiento superlativo de la realidad que hace pensar en Gabriel García Márquez. ¿Te ha sorprendido la analogía?

F.B. -No me sorprende. El buen arte, sea el de García Márquez o el de cualquier otro, siempre resulta superlativo [...] Mi pintura siempre ha tenido este carácter. Lo tenía ya cuando García Márquez no se había apartado en sus libros de un estilo naturalista. [...] Muchas personas encuentran

<sup>68</sup> Wendy B. Faris, op. cit., p. 341. Faris es quien introduce el término “metáfora de la inflación” para hacer referencia al uso de la hipérbole en García Márquez y Fernando Botero.

<sup>69</sup> François Rabelais, *Gargantúa y Pantagruel* (1532), Barcelona, Círculo de lectores, 1980, p. 507.

<sup>70</sup> Marcelo Justo, “Botero: la pintura nace de una reflexión”, *BBC Estudio 834*, Londres, septiembre 2005.

<sup>71</sup> Roberto Paoli, *invito alla lettura di Garcia Marquez* (1981), Milano, Mursia, 1987, p. 76.

<sup>72</sup> Cf. José Manuel Caballero Bonald, op. cit., p. 13.

similitudes entre ambos. Sería natural, pues ambos venimos o nos conocimos en el mismo caldo colombiano<sup>73</sup>.

Durante siglos, la cultura de Occidente ha considerado como bello solo aquello que, gracias a sus equilibradas proporciones, nos produce una sensación de armonía. Para San Agustín, sólo la belleza agrada, y dentro de la belleza, las figuras; en las figuras, las proporciones, y en las proporciones, los números. Cuando el concepto de belleza comienza a relativizarse y el artista intenta construir su propio mundo distanciándose de los cánones clásicos, su producción es catalogada como grotesca. Pero he ahí que lo grotesco nos ha descubierto un aspecto diferente de la belleza: el cuerpo rescatado como límite de la existencia, admitiéndolo con sus imperfecciones. En el momento en el que la conciencia crítica ha logrado liberarse del concepto de cuerpo perfecto como sinónimo de belleza, ha desplazado su reflexión hacia la fealdad y la diferencia, contrastando con lo que hasta el Neoclasicismo había marcado la pauta<sup>74</sup>.

Gracias a lo grotesco, la visión sobre el cuerpo se amplió, y se relativizó el concepto de belleza, dando con ello lugar a otras realidades; por eso la categoría de lo grotesco no sólo debe ser considerada como punto desde el cual podemos acceder a formas insospechadas de belleza, sino como el estilo que nos permite crear un mundo titubeante entre la realidad y la irrealidad; como aquel capaz de consentirnos reír y estremecernos simultáneamente, a través del desbordamiento hiperbólico de lo material; negando las nociones de lo verosímil, rompiendo las ordenaciones de nuestro mundo y renunciando a su configuración para asumir formas imprevisibles<sup>75</sup>.

Partamos del deseo perenne de negación de lo abyecto, en donde el cuerpo, para ser sublimado, debe eliminar su materialidad, constancia fehaciente de su condición humana. Para tal empresa, opta por clausurar sus orificios, aquellos que lo conectan con su estado animal, con sus instintos, con sus deseos y necesidades primarias. Pero esta negación es inhumana. La belleza se siente atraída por el cuerpo abierto que invita a ser recorrido hasta sus más íntimas profundidades, y es a través de la piel que lo envuelve como nos puede manifestar su intención<sup>76</sup>.

La pintura y la literatura han logrado plasmar la belleza de la materialidad del cuerpo a través de la aceptación y sublimación de la realidad de lo humano, de lo imperfecto, de lo grotesco que se comunica a través de sus órganos y de sus flujos. El énfasis por tanto estará dado a las partes del cuerpo que permiten la relación interior-exterior como son, la boca abierta, los órganos genitales, los senos, la barriga y la nariz. Son estos puntos de apertura los que marcan el

---

<sup>73</sup> Plinio Apuleyo Mendoza, "Botero de pintor a escultor", en *El Espectador*, Bogotá 30 de junio de 1974, p. 2-A.

<sup>74</sup> Cf. Juan Molina, *Hendidura e Hipérbole del cuerpo. Correspondencias entre Botero y García Márquez*, Mérida, Ediciones Mucuglifo, 1998, pp. 9-11.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 18.

límite entre la belleza de la superficie del cuerpo y el grotesco interior compuesto por órganos y flujos. Por tanto lo abierto será esencial para lo grotesco, porque marcará el límite entre el cuerpo de superficie y el de órganos y flujos<sup>77</sup>.

Este concepto de cuerpo abierto y cuerpo cerrado se presenta en García Márquez y Botero de forma diversa. Aunque los dos mantienen una postura paralela en cuanto a la recuperación figurativa iniciada en el Renacimiento, el primero de ellos establece una continuidad con la fiesta hiperbólica de Rabelais con el cuerpo abierto, y el segundo la genera con los maestros del Renacimiento gracias a la exaltación del cuerpo de superficie, cerrado y sin órganos. Es decir, adoptan posiciones opuestas pero a la vez se complementan entre sí, generando el fenómeno hiperbólico en donde las propiedades del cuerpo aumentan<sup>78</sup>.

El punto de divergencia marcará entonces: en Botero, la piel, un cuerpo que se cierra en la superficie, en su envoltura perfecta y desde su perfección comunica. Y en García Márquez, un cuerpo que, desde su realidad imperfecta, se abre y muestra sus interioridades, su dolor o su gozo, un adentro fascinante o abyecto.

En Botero la exageración es lograda a base de la ilusión artificiosa de la técnica, en donde la forma en sí misma adquiere una enorme plasticidad que más que cuantificarla, la cualifica. Podríamos decir que la figura gigantesca, más que situarse en el espacio, se apodera de él: “crece sin ruido, se impone sin escándalo y se apropia del espacio sin combate”<sup>79</sup>. Sea por cantidad o por cualidad, logrado su hiperbolismo, el imaginario desmesurado de los dos constituye una imagen del país con el cual todos se sienten de una u otra manera identificados.

En Botero, podemos observar que se distanciará de los maestros renacentistas en la medida en que su hiperbolismo transgrede los cánones de belleza; sin embargo se aproximará desde la concepción de lo corpóreo como volumen cerrado, sin órganos.

El lenguaje del cuerpo abierto de García Márquez se manifiesta claramente en *Cien años de Soledad* en el gigantismo del primogénito de los Buendía, José Arcadio. Arquetipo del cuerpo abierto, en quien todas sus aperturas u orificios caen en el exceso, convirtiéndolo en un hombre descomunal, de extraordinaria gordura, con tatuajes que le cubrían “por la frente y espalda y desde el cuello hasta los dedos de los pies”<sup>80</sup>; cuya presencia “daba la impresión trepidatoria de un sacudimiento sísmico”<sup>81</sup>. Igualmente en *Los*

<sup>77</sup> Cf. Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona, Barral, 1974, p. 30.

<sup>78</sup> Cf. Juan Molina, op. cit., pp. 22-23.

<sup>79</sup> Ibid., p. 40

<sup>80</sup> Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad* (1967), Bogotá, Oveja Negra, 1985, p. 78.

<sup>81</sup> Ibid., p. 77.

*Funerales de la Mamá Grande*, García Márquez lleva la proporción del cuerpo de la protagonista a tamaños superlativos, continuando con la línea del hiperbolismo de Rabelais, Wolf, Swift y Felisberto Hernández<sup>82</sup>. El caso de José Arcadio Buendía lo podríamos encontrar en obras como *Hombre fumando* (1980), o esas apoteósicas mujeres de quien nos habla García Márquez, en *Mujer poniéndose el brassiere* (1976) que respondiendo a una cotidianidad, se convierten en arte.

Para Botero, la imagen corpórea deviene de la distancia que hay entre el cuerpo y lo abierto. El cuerpo como volumen cerrado en sí mismo, anula el valor de la oquedad, minimizando las aberturas fronterizas: boca, nariz, senos, axilas, sexo. Éstas, no son reflejo de la masculinidad o feminidad de sus personajes, sino que forman parte de una totalidad bella y perfecta que se recrea en sus detalles y que se cierra para que lo bello se exprese. Es un cuerpo sin ventanas, por cuanto no tiene hendiduras desde donde pueda hablar el interior, los intersticios, las profundidades, desapareciendo así cualquier contacto con lo abierto. No hay dolor ni goce, tal vez sólo el hieratismo de Piero della Francesca flotando en el ambiente. Su hipérbole es el producto de la desproporción entre lo abierto y lo cerrado, una superficie que aumenta en la medida en que se cierran sus oquedades. Por esta razón, Botero se distancia de la exageración rabelesca, entendida como superabundancia que sale de sí, que vive y se desborda por los orificios del cuerpo.

Un caso de diferencia considerable lo encontramos en la interpretación de la mujer voluminosa: en Botero las mujeres, aunque de corpulencia colosal y para algunos “elefantésca”, manifiestan toda su ternura y feminidad a través de la perfección de su piel, suave e inmaculada, y de la dignidad y elegancia con la que son representadas. Entre sus innumerables ejemplos podemos mencionar *La carta* (1976), *El baño* (1989), *El jugador de cartas* (1988), *Desnudo* (1988). En todas ellas el desnudo femenino será un canto a la sensualidad, mas no a la sexualidad, como bien lo manifestaba el escritor Vargas Llosa. Al referirse a ellas dice:

Elefantiásicas mujeres de inmensos muslos y cuellos de buey, son carnosas pero no carnales. Tienen todas un sexo casi invisible de puro pequeño, una matita de vello perdida y como avergonzada entre las torrentosas masas de las piernas [...] Son gordas plácidas, inocentes y maternales<sup>83</sup>.

Asimismo, se ha de tener en cuenta que para la cultura latinoamericana de los años cuarenta, cincuenta, la gordura era sinónimo de hermosura, de belleza, de bienestar.

<sup>82</sup> Cf. Juan Molina, op. cit., pp. 39-40.

<sup>83</sup> Mario Vargas Llosa, *Botero: La suntuosa abundancia*, New York, William Gelender, 1985, p. 11.



*Mujer poniéndose el brassiere*, 1976  
Óleo sobre lienzo  
247 x 195 cm



La gordura de las mujeres en la obra de García Márquez es singular sobre todo por sus descomunales proporciones; son figuras hipertróficas que logran un excelente desarrollo en *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndida y su abuela desalmada*, relato en el que la descripción de la abuela responde a la de una mujer blanca, peluda, con nalgas siderales, con manos de buey de mar y brazos de oso. Tanto para Botero como para García Márquez, la presencia femenina, símbolo de tantas contradicciones en la idiosincrasia colombiana, es tema central en su producción artística.

Es importante establecer relaciones entre estos dos artistas, tanto a partir de sus similitudes como de sus diferencias. Ambos concurren en el punto clave que se convierte en sinónimo para quien los lee y observa: Colombia, y un imaginario hiperbólico que rebasa los límites de la realidad.

En el hiperbolismo se funden lo grotesco y la belleza, la desproporción y la hermosura, desafiando los cánones establecidos y permitiéndonos otra manifestación de lo bello; ya sea centrándose en la superficie cerrada y sin órganos, o extendiendo sus límites desaforadamente; lo hiperbólico nacerá como promesa de ascenso, desde el seno mismo de lo deforme, a una expresión de lo bello en donde es posible la mutua coexistencia, para generar un cuerpo sublimado.

Lo hiperbólico rompe con el orden universal que sujeta el cuerpo al número, al espacio y al tiempo. De ahí que una de sus grandes cualidades será la posibilidad de desbordarse, desobedeciendo la medida y expandiéndose hasta límites extremos donde se pierde la noción de lo real. Un cuerpo que se acrecentará al negar su pesantez. En el hiperbolismo, este desbordamiento se logra a través de dos procedimientos: uno acumulativo y otro superlativo. En el acumulativo, la exageración produce como resultado la desproporción; en el superlativo, la exageración asume las imprevisibles formas de lo imaginario<sup>84</sup>.

Esta dualidad en la manifestación de lo hiperbólico nos abre las puertas hacia mundos improbables, ya que al proyectar las propiedades del cuerpo a niveles excepcionales, nos transporta de lo verosímil a lo imaginario.

La pasión por lo hiperbólico en García Márquez y Botero tiene su origen en su país natal; lugar donde la exageración, la magia y lo carnavalesco, dadas sus profundas raíces en la cultura popular, se convierten en algo natural. La normalidad con que se asume tal singularidad forma parte del quehacer cotidiano; de ahí que ellos recurran a las anécdotas de sus provincias y las plasmen con un estilo inconfundible. Es el caso de Remedios la bella, que asciende al cielo entre sábanas<sup>85</sup> en *Cien años de Soledad*; o en el cuadro de Botero *Mujer raptada por un demonio* (1967), óleo en el que se representa un

<sup>84</sup> Cf. Juan Molina, op. cit., p. 37.

<sup>85</sup> Cf. Mario Vargas Llosa, *García Márquez: Historia de un deicidio*, cit., p. 108-109. La historia fue real, la chica se fugó con un hombre y la familia se negó a afrontar la vergüenza que esto comportaba, argumentando que la habían visto doblando las sábanas en el jardín y que después había subido al cielo.

demonio que sobrevuela nocturnamente los tejados de la ciudad. En ambos casos, más que coincidir temáticamente, la semejanza se manifiesta en el tratamiento del lenguaje, en la forma en que la exageración es transmitida, de una manera persuasiva, a un público que la aceptará sin vacilación alguna, sencillamente porque en su diaria realidad todo puede ser posible. Hemos de tener en cuenta que la exageración no se limita a los cuerpos de los personajes; es la naturaleza misma la que se desborda y crea una impronta indeleble en la memoria colectiva.

García Márquez, en algunos casos, manifiesta la exageración a través de la gran masa del cuerpo y del poder que su presencia emana, como cuando nos describe a la Mama Grande:

Cuando se sentaba a tomar el fresco de la tarde en el balcón de su casa, con todo el peso de sus vísceras y su autoridad aplastada en un viejo mecedor de bejuco, parecía de verdad infinitamente rica y poderosa, la matrona más rica y poderosa del mundo<sup>86</sup>.

Así mismo, en Botero, las figuras rotundas e hiperbólicas de presidentes, obispos u otros personajes, dentro de escenas de grupo, manifiestan de manera tácita el poder que ejercen. Es un poder re-conocido por la conciencia nacional, más que por el hiperbolismo de sus cuerpos; son verdades mudas que se evidencian al ser plasmadas. Todo el contexto de Botería es desbordante como la naturaleza misma; no son sólo sus cuerpos, sino todos y cada uno de los elementos que forman parte de su universo: muebles, alimentos, paisaje, fauna y flora, aparecen con la misma cifra estilística.

En cuanto al reflejo del poder podemos también citar un aspecto que se manifiesta en la obra de ambos artistas: es la herencia familiar del poder. En García Márquez lo podemos observar en *El otoño del patriarca* (1975), donde el hijo del patriarca, desde muy pequeño, asume las actitudes del padre. Aspecto que se puede observar en la obra de Botero, *Retrato oficial de la Junta Militar* (1971), en la que el pequeño niño, en brazos de su niñera, viste ya como un militar de alto rango, asumiendo desde esa temprana edad una realidad que marcará su destino.

Paralelamente al mundo hiperbólico de la fealdad y el poder, se dan cita lo festivo y lo terrorífico. El hiperbolismo festivo en García Márquez se presenta a través de la recuperación de un cuerpo sin culpa. En *Cien años de soledad*, Pilar Ternera aunará lo divino y lo humano, la adivinación y la fornicación. Mujer longeva que a sus 145 años, como última voluntad, pide ser enterrada desnuda y sin ataúd, sentada en su trono en medio de un enorme hueco excavado bajo su prostíbulo. De la misma forma, Botero nos plasma la realidad bohemia del Medellín de los años cuarenta, en donde los prostíbulos se convierten en frecuentados escenarios de la cultura popular, desprovistos de connotaciones sórdidas, libres de todo sentimiento de mezquindad o bajeza.

<sup>86</sup> García Márquez, "Los Funerales de la Mamá Grande", en *Todos los cuentos* (1968), Bogotá, Oveja negra, 1986, p. 170.

Son lugares que adquieren un aspecto de institución profiláctica, en la que se iniciaba a los jóvenes en los arcanos del sexo, y a los que acudían respetables ciudadanos para calmar las exigencias de una naturaleza sometida a los rigores de la institución marital<sup>87</sup>. Tal realidad la podemos observar en obras como *La casa de Mariduque* (1970), *La casa de las mellizas Arias* (1973), *La casa de Raquel Vega* (1975) y *La casa de Amanda Ramírez* (1988), obras que son testigo de un tiempo en que el burdel poseía un cierto aire de honesto negocio familiar.

Dentro del aspecto que refleja el carácter festivo en sus obras, podemos también destacar la comida; existe una idealización estética de ella, hasta el punto de convertirla en objeto artístico, haciendo de su aspecto visual algo muy destacado. Es el caso de la descripción que nos hace García Márquez sobre la cocina de Ursula en *Cien años de soledad*, en donde se enfatiza de manera idealizada y estética la relación con los alimentos. En Botero, dicha exaltación la observamos en obras como *Niño comiendo sandía* (1972), en donde jugando con una inversión de proporciones que rozan el absurdo, nos presenta una fruta de grandiosas dimensiones que sobrepasan la de la persona por quien va a ser comida; fruta que, con una deliciosa riqueza cromática, absorbe la atención del espectador induciéndolo a compartir la experiencia gustativa.

Tal sensación la podemos apreciar en muchas de sus naturalezas muertas con frutas, alacenas o pasteles de aniversario como *Feliz cumpleaños* (1971) y *Naturaleza muerta con sandía* (1974 y 1976); pinturas que reflejan un mundo de estímulos sensoriales donde los alimentos ofrecen un aspecto apetecible dentro de una exuberancia gozosa, propia del trópico.

El péndulo, mediante lo hiperbólico, se desliza del placer al horror, tema que en García Márquez se describe en los cuerpos híbridos de los personajes que se ubican en el territorio de la extrañeza y que en algunos casos pueden rozar las fronteras del mal. Es el caso del niño con rabo de puerco, o el judío errante, híbrido de macho cabrío cruzado con hembra hereje; una bestia infernal cuyo aliento calcinaba el aire. En Botero, el horror se ha manifestado en dos etapas bastante diferenciadas por el tiempo. La primera corresponde a su época expresionista, finales de los años cincuenta y primeros años de los sesenta, en que la propia pincelada ayudaba a manifestar dicho sentimiento en figuras que fueron vistas como diablos y monstruos. En 1973, con *La Guerra*, muestra la violencia que vivió su país a partir de 1948. Con mayor intensidad y con carácter de denuncia, ha sido la producción que en los últimos años el maestro ha elaborado sobre la violencia en Colombia y las atrocidades cometidas en Abu Ghraib<sup>88</sup>.

De igual manera la violencia, como sinónimo del horror, se convierte en una de las improntas que han marcado significativamente la imaginación de nuestros dos protagonistas, tanto en las obras literarias como en los lienzos.

<sup>87</sup> Cf. Manuel López Blázquez, *Fernando Botero*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1996, sp.

<sup>88</sup> Ver Anexo II: *El tema de la violencia como denuncia social. Colombia y Abu Ghraib*.



*Niño comiendo sandía*, 1972  
Óleo sobre lienzo  
164 x 171'5 cm

Ellos han plasmado esos sucesos de la multitud de muertos como el “montón de muertos”, que evocan y evidencian la masacre, ante el obligado olvido de la población; olvido que los miembros del poder establecen, y que bajo la afirmación: “Aquí no ha habido muertos”<sup>89</sup>, dan por concluido el tema. En el caso de García Márquez, es relatado en *Cien años de Soledad* a través de José Arcadio Segundo, único sobreviviente de la masacre, a quien la crueldad de los acontecimientos vividos lleva a la locura:

Quando José Arcadio Segundo despertó estaba boca arriba en las tinieblas. Se dio cuenta que iba en un tren interminable y silencioso y que tenía el cabello apelmazado por la sangre seca y le dolían todos los huesos. Sintió un sueño insoportable. Dispuesto a dormir muchas horas, a salvo del terror y el horror, se acomodó del lado que menos le dolía y sólo entonces descubrió que estaba acostado sobre los muertos. No había un espacio libre en el vagón salvo el corredor central. Debían haber pasado varias horas después de la masacre, porque los cadáveres tenían la misma temperatura del yeso en otoño y su misma consistencia de espuma petrificada, y quienes los habían puesto en el vagón tuvieron tiempo de arrumarlos en el orden y en el sentido en que se transportan los racimos de banano. Tratando de fugarse de la pesadilla, José Arcadio se fugó de un vagón a otro, en la dirección en que avanzaba el tren, y en los relámpagos que estallaban por entre los listones de madera al pasar por los pueblos dormidos veía los muertos hombres, los muertos mujeres, los muertos niños, que iban a ser arrojados al mar como el banano de rechazo<sup>90</sup>. [...] “Son todos los que estaban en la estación”, gritaba, “tres mil cuatrocientos ocho”<sup>91</sup>.

La actitud de los habitantes de Macondo, ante la magnitud de la matanza, fue el olvido. Los umbrales de la crueldad y de la censura marcan hasta dónde podemos soportar la crudeza de la realidad. Como dice Clément Rosset; “La verdad sólo es admisible hasta cierto grado de crueldad, más allá de la cual se encuentra marcada con una prohibición”<sup>92</sup>. Igualmente Botero plasma el “montón de muertos” en su tan conocida obra *Obispos muertos* (1965), al igual que en *La guerra* (1973), obra anteriormente mencionada. Las dos plasman cuerpos que yacen como frutas putrescibles que, de manera sutil, evidencian realidades patrias para aquellos que mantienen aún viva la memoria histórica. Aunque ambos autores emplean un lenguaje figurado, los dos evitan plasmarlo de manera cruenta.

Simultáneamente, el recurso de lo hiperbólico nos conduce a un mundo donde el gigantismo material es contradictoriamente la imagen magnificada del desamparo. En García Márquez lo observamos en descripciones como la siguiente: “No sólo era el más alto, el más fuerte, el más viril y el mejor armado que habían visto jamás, sino que todavía cuando lo estaban viendo no les cabía en la imaginación”<sup>93</sup>.

<sup>89</sup> García Márquez, *Cien años de soledad*, cit., p. 242.

<sup>90</sup> Ibid., p. 241.

<sup>91</sup> Ibid., p. 264.

<sup>92</sup> Clément Rosset, *El principio de crueldad* (1988), Valencia, Pre-texto, 1994, p. 34.

<sup>93</sup> García Márquez, “El ahogado más hermoso del mundo”, en *Todos los cuentos*, cit., p. 204.

Aquí, lo superlativo logra que las mujeres, al ver aquel hombre, construyan al lado de su propio mundo un imaginario donde todo es más grande, más alto y más feliz. Pero paradójicamente el ahogado, a pesar de sus magníficas cualidades físicas, dado su estado de naufrago, se convierte en el ser más desamparado: “Lo lloraron tanto, que fue el hombre más desvalido de la tierra, el más manso y el más servicial”<sup>94</sup>.

En el mundo de Botero, este sentimiento de desamparo lo vemos reflejado en obras como *La criada* (1974), y el *Ladrón* (1980). En ellas se muestra que, a pesar de su rotundo tamaño, son inofensivos. Con frecuencia la inmovilidad de los personajes de Botero parece fruto del desamparo, característica que despierta en el observador un sentimiento de ternura. En el caso de *La criada*, ella se mimetiza con su modesto lugar de trabajo, y en el *Ladrón*, el personaje se nos muestra de manera inofensiva, perdido y desamparado, huyendo con su irrisorio botín entre una maraña interminable de tejados<sup>95</sup>. Un desamparo más cruel y evidente ha sido plasmado en su última serie *La violencia en Colombia*, donde denuncia el problema de los *Desplazados* (1999), campesinos que por el temor a la guerrilla, y sin ningún respaldo “real” del gobierno, son expulsados de sus tierras, su único patrimonio familiar.

El principio de contradicción de lo hiperbólico, sustentado en una constante paradoja, justifica estos dos imaginarios que, como péndulos, se mueven entre contrastes que van desde lo creíble hasta lo imposible. Es el caso de *El ahogado más hermoso del mundo*, en donde García Márquez plasma lo paradójico a través de la reacción que produjo en el pueblo, el funeral de Esteban: un total desconocido que recibe el afecto y la familiaridad de la gente, hasta tal punto que ellos asumirán como propia la experiencia del naufrago, celebrando con él, su regreso al mar.

En los óleos de Botero, la paradoja se observa en el alcanzar la mayor amplitud a través de la disminución de lo pequeño. La sustracción será inseparable de la inflación. Lo podemos observar en las mujeres de los prostíbulos y en las candidas amantes que, con enormes cuerpos y sexo diminuto, se convierten en impúberes, exentas de lascivia.

Este vaivén del péndulo hiperbólico entre realidad e irrealdad, produce trastrocamientos que se reflejan en los personajes de las obras; en el caso de García Márquez, se manifiesta en la extrañeza que sufren protagonistas como Esteban, quien al ser incorporado a las proporciones del mundo “normal” es incapaz de adaptarse a él: sus grandiosas dimensiones hacen que tropiece, no quepa por las puertas, no se siente en las sillas por temor a romperlas. De la misma forma, en la obra de Botero *Los amantes* (1969), aparece la hiperbólica amante que, sentada en el borde de la minúscula cama se desnuda, mientras su diminuto amante la espera en el sueño tranquilo de quien no conoce las ecuaciones de la proporción, pero sí las del afecto. La sensación de

<sup>94</sup> Ibid., p. 211.

<sup>95</sup> Cf. Manuel López Blázquez, op. cit., sp.

afectuosidad se presenta como un encantamiento donde todo se une en una mansedumbre beatífica<sup>96</sup>.

De igual manera, ese juego de realidad-fantasía que como elemento paradójico se manifiesta en las obras, se nos hace también evidente en Botero a través de pinturas como *Naturaleza muerta con cabeza de cerdo* (1968), en donde la cabeza del animal goza de vida, hecho éste que produce en el espectador un sentimiento de extrañeza e incoherencia, pues olvida por instantes el carácter de lo observado: un bodegón con verduras que acompañan la cabeza del animal.

Un aspecto a destacar en las obras de estos dos colombianos es el manejo del tiempo, ese tiempo curvo<sup>97</sup>, circular, en García Márquez, y plácido, eterno, en Botero.

En García Márquez es propio de su estilo la anticipación o prolepsis, principio del tiempo circular que conforman los círculos narrativos, como lo observamos en *Cien años de Soledad*. En la primera parte, Macondo es una aldea primitiva; en la segunda, es una ciudad moderna con ferrocarril, telégrafo y cine, a la cual llegan a vivir extranjeros provenientes de Estados Unidos y de Europa. De tal forma que al tiempo “que da vueltas en redondo”, según la definición de la propia Ursula, quien también comenta: “Ya esto me lo sé de memoria”, se entrelaza otro tiempo real irreversible, que va precisamente desde la fundación de Macondo hasta su desaparición por el viento apocalíptico. Es un tiempo circular que regresa sobre sí mismo, marcando lenta pero progresivamente la decadencia de la familia Buendía, de generación en generación, y un tiempo histórico que progresa y que emblemáticamente respeta la historia latinoamericana; un entrecruzamiento entre lo histórico y lo mítico: el tiempo de la historia, que transcurre, y tiempo del mito, o del arquetipo, que regresa<sup>98</sup>.

En ocasiones podríamos decir que el tiempo también se corporiza, en el mundo surreal de lo hiperbólico; lo vemos reflejado en el *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo* (1955):

Entonces no hubo jueves. Lo que debía serlo fue una cosa física y gelatinosa que habría podido apartarse con las manos para asomarse al viernes. Allí no había hombres ni mujeres. Mi madrastra, mi padre, los guajiros eran cuerpos adiposos e improbables que se movían en el tremedal del invierno<sup>99</sup>.

<sup>96</sup> Cf. Juan Molina, op. cit., p.48.

<sup>97</sup> Cf. Cesare Segre, “Il tempo curvo di Gabriel García Márquez”, en *I segni e la critica*, Torino, Einaudi, 1969, pp.252-295. Versión española en *Crítica bajo control*, Barcelona, Planeta, 1970, pp. 219-269.

<sup>98</sup> Cf. Martha Canfield, *Gabriel García Márquez*, cit., pp. 22-24.

<sup>99</sup> García Márquez, *Todos los cuentos*, cit., p. 87.



*Naturaleza muerta con cabeza de cerdo*, 1968  
Óleo sobre Lienzo  
155 x 187 cm



Cuando nos referimos al tiempo, encontramos cierta separación entre las artes plásticas y la literatura, ya que la pintura se despliega en el espacio y la literatura se articula en el tiempo<sup>100</sup>. En Botero el mundo es detenido e ideal. Heredero de la tradición de la belleza clásica, impugna el poder destructor del tiempo y niega el cuerpo, dada su realidad cambiante y efímera, para sublimarse. Su obra tiene la influencia de dos congeladores de la acción: Piero della Francesca y Paolo Ucello. En sus composiciones, las formas están quietas dentro de un espacio móvil. En Botero, la figura se va ampliando hasta llegar a cubrir la casi totalidad del cuadro; de esta manera la circulación queda detenida por esa expansión y el fondo se supedita a esa neutralidad. Botero anula el aire que circula entre el espacio y la forma para marcar esta estaticidad, en donde la actividad paralizada le ayuda a buscar la paz presente en el gran arte, con sus gestos perennes y sus imágenes eternas<sup>101</sup>. “Botero es el pintor de ese tiempo abierto y fijo, ese que las frutas en su inmovilidad y agrandamiento metaforizan”<sup>102</sup>: abierto, porque la metáfora sólo habita el espacio de lo imaginario, de ese algo que está más allá de la realidad que lo origina; y fijo, porque está detenido en el lienzo ya que sólo es reconocible en la inmanencia del cuadro. En el caso de *Escena familiar* (1969), el tiempo detenido les otorga a los personajes una sosegada apariencia. Este sosiego unifica sus rasgos, y los hace partícipes de una plenitud indefinida.

A diferencia de lo que ocurre con el acontecer humano, el mundo de Botero es un mundo congelado, tiempo que se ha vuelto espacio. Sus frutas, seres humanos, animales, árboles, flores, están en un momento de espléndida madurez, antes de comenzar a pudrirse, oxidarse, apolillarse o morir. Ese momento de exuberancia es el que la pintura de Botero eterniza, arrancándolo del tiempo, es decir del deterioro<sup>103</sup>.

Sin embargo, en la narrativa de García Márquez el paso del tiempo desgasta los cuerpos hasta la muerte. En *Cien años de soledad*, después del diluvio que duró cuatro años, once meses y dos días, Macondo se convirtió en un tremedal de cepas putrefactas y los pobladores que quedaron aguardando los primeros soles, “todavía conservaban en la piel el verde de algas y el olor a rincón que les imprimió la lluvia”<sup>104</sup>. La lluvia desde el Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo, simbolizará en García Márquez el derrumbamiento, al enfatizar el carácter frágil de la naturaleza:

Solo la vaca se movió en la tarde. De pronto un profundo rumor sacudió sus entrañas y las pezuñas se hundieron en el barro con mayor fuerza. Luego permaneció inmóvil durante media hora, como si ya estuviera muerta, pero no pudiera caer porque se lo impedía la costumbre de estar viva, el hábito de estar en una misma posición bajo la lluvia, hasta cuando la costumbre fue más débil que el cuerpo. Entonces dobló las patas delanteras

<sup>100</sup> Cf. Gotthold Efraim Lessing, *Laocoonte* (1766), Barcelona, Iberia, 1957, p. 98.

<sup>101</sup> Cf. Marie-Pierre Colle, “Entrevista con Fernando Botero”, en *Artistas Latinoamericanos en sus estudios*, México, Noriega, 1984, p. 44

<sup>102</sup> Severo Sarduy, *La simulación*, Caracas, Monte Ávila, 1982, p. 84.

<sup>103</sup> Mario Vargas Llosa, op. cit., p. 13.

<sup>104</sup> Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, cit., p. 260.

[...], hundió el babeante hocico en el lodazal y se rindió por fin al peso de su propia materia en una silenciosa, gradual y digna ceremonia de total derrumbamiento<sup>105</sup>.

Antes de tratar otro aspecto fundamental en este paralelismo como lo es el humor, es importante recordar que tanto el cuerpo como la risa han alejado de lo sublime al hombre. El cuerpo en sí mismo rebaja lo sublime y sólo lo serio es lo que trasciende. Sin embargo, la estética de lo hiperbólico los recupera y lo hace con la certeza de que a través de ellos podremos acercarnos a la multiplicidad de visiones que conforman la ambigua y compleja realidad. Lo hiperbólico, en su balanceo de extremos, nos permite ir del horror a la risa y cuando se explaya en la risa nos reconforta de tal manera que podemos asimilar el horror con mayor facilidad. Es la risa renacentista de Rabelais, embriaguez hiperbólica que se entrega a lo material, a lo corporal, para revelar las insospechadas riquezas que el cuerpo entraña; es la risa de carnaval, donde lo cómico en su ambivalencia ridiculiza, blasfema, rebaja, para motivar una renovación<sup>106</sup>; es una risa positiva, regeneradora.

Pero más allá de la risa está el humor, la reflexión de la risa. “El humor expresa una actitud dialéctica, un punto de vista flexible, susceptible de evolución, rectificable en todo momento”<sup>107</sup>. Como afirma Schopenhauer: “con el humor se comienza riendo y se puede terminar en una elevada seriedad”<sup>108</sup>. El humor, incluso desde la incongruencia, puede presentarnos aspectos positivos insospechados, desencadenándonos la risa antes de llevarnos al horror. Rabelais y Cervantes son ejemplos formidables de ello. Rabelais nos muestra cómo las entrañas abyectas del cuerpo pueden ser lugares hermosos del mundo y Cervantes, a través de la locura de Don Quijote nos plasma el idealismo del caballero sin tacha. Curiosamente es a través del humor donde los imaginarios de García Márquez y Botero se entrecruzan con mayor fuerza, porque en su desmesura hiperbólica lo que domina es el humor. Colombia es un país donde, a pesar de las inclemencias de la realidad, existe un profundo sentido del humor. Un humor que te hace sonreír y, sin olvidar, ni comprender, ni aceptar, te ayuda a vivir y a disfrutar de la magia del encuadre geográfico en el que has nacido.

Para García Márquez la risa y la fealdad harán la caricatura del poder, aspecto claramente evidenciado en *El otoño del Patriarca*: hombre con manos finas, testículo herniado y patas de elefante que morirá en la más profunda soledad, la soledad del poder. El horror y la risa se reflejarán en *Cien años de Soledad* en la incongruencia del destino que marcará el fin de la estirpe: el niño con cola de puerco. Pero es en la aceptación de la ascensión de Remedios la

<sup>105</sup> Gabriel García Márquez, “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo”, en *Todos los cuentos*, cit., p. 85.

<sup>106</sup> Mijail Bajtin, “Rabelais y la historia de la risa”, en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, cit., pp. 89 y ss.

<sup>107</sup> Arnold Hauser, “Humor y tragedia”, en *Origen de la Literatura y el Arte Moderno*, Madrid, Guadarrama, 1974, p. 319.

<sup>108</sup> Arturo Schopenhauer, “La risa”, en *Schopenhauer en sus páginas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991, pp. 77 y ss.

bella a los cielos<sup>109</sup> por parte de los Macondianos, para quienes la balanza se debatía entre la niña virginal o la joven fugada, donde el sentido del humor se agudiza, evidenciándonos que en Macondo todo es posible: la población se inclinó por creer en el milagro y hasta se encendieron velas y se rezaron novenarios.

En Botero, la desmesura de los cuerpos producida por el empequeñecimiento de los orificios, es en sí una incongruencia, una ambigüedad que podría oscilar entre lo bello y lo feo, entre lo serio y lo jocoso. Es el caso de los amantes, en algunos casos inmenso él, en otros, inmensa ella, que, aceptando y disfrutando de su desnudez, reposan plácidamente sobre la cama, representando una escena amorosa y erótica que paradójicamente es vivida por seres sin órganos.

Si bien Botero considera la deformación como principio creador, algunas de las paráfrasis sobre los grandes maestros de la historia del arte han sido cuestionadas por caricaturescas, pero en el homenaje que les hace Botero la identidad de lo imitado no sufre degradación. Mencionando alguna de sus muchas paráfrasis, *El niño de Vallecas* (1973), por ejemplo, manifiesta la incongruencia entre lo serio y lo jocoso, chocando con el modelo y simultáneamente rindiéndole homenaje. De igual forma, hay gracia e ingenio en el realismo mágico de obras como *Luis XVI y María Antonieta visitan Medellín* (1990), en donde el humor trastoca la realidad mediante la incongruencia y el anacronismo, que como características de lo hiperbólico le permiten inventar lo más inverosímil y unir lo más distante. Una vez más Botero logra, mediante la pintura, traer al presente algunos de sus personajes más admirados: la última pareja real francesa. Ellos deambulan por las calles de su añorado Medellín, humilde y colonial, de paredes encaladas y tejados de barro, siendo observados por doña Flora Angulo, madre del artista, que asomada a la puerta de su casa, disfruta de tan regia visita.

Este anacronismo de Botero se puede observar en García Márquez en *Cien años de soledad*, con los descubrimientos de los gitanos que periódicamente visitaban Macondo. Melquíades, gitano inquieto, logra despertar la curiosidad científica en José Arcadio Buendía, conduciéndolo a los más impredecibles y anacrónicos descubrimientos:

De pronto, sin ningún anuncio, su actividad febril se interrumpió y fue sustituida por una especie de fascinación. Estuvo varios días como hechizado, repitiéndose a sí mismo un sartal de asombrosas conjeturas, sin dar crédito a su propio entendimiento. Por fin, un martes de diciembre, a la hora del almuerzo, soltó de un golpe toda la carga de tormento. Los niños habían de recordar por el resto de su vida la augusta solemnidad con que su padre se sentó a la cabecera de la mesa, temblando de fiebre, devastado por la prolongada vigilia y por el encono de su imaginación, y les reveló su descubrimiento:

---

<sup>109</sup> García Márquez, *Cien años de soledad*, cit., p. 189.



*Visita de Luís XVI y María Antonieta a Medellín, Colombia (díptico), 1990*  
Óleo sobre lienzo  
272 x 208'5 cm

-La tierra es redonda como una naranja.

Ursula perdió la paciencia. "Si has de volverte loco, vuélvete tú solo", gritó. "Pero no trates de inculcar a los niños tus ideas de gitano"<sup>110</sup>.

Uno de los aspectos que, aunque no obedece al hiperbolismo, se manifiesta en estas dos personalidades colombianas es "la puesta en abismo" o *mise en abyme*<sup>111</sup>, en donde el mundo literario o pictórico y el mundo de la realidad se reflejan el uno en el otro. Paoli nos explica en qué consiste tal procedimiento:

Il procedimento consiste nell'introdurre dentro l'universo del racconto o del dramma un altro racconto o un altro dramma che gli assomigli e, almeno in parte, lo rispecchi. [...] il libro dentro il libro è il libro medesimo. Il che significa inserire la scrittura che crea l'illusione dentro la stessa illusione<sup>112</sup>.

En el caso de Botero lo distinguimos en obras como *La exposición de Botero* (1976) y *El estudio del artista en París* (1977). En ellas la historia real se refleja en la historia plasmada. En la primera, se muestra una sala de exposiciones que exhibe obras de Botero, en un momento en el que está siendo visitada por varias personas; en esta pintura se describe la realidad que simultáneamente vive el espectador que observa este cuadro. La historia real se reproduce dentro de la obra observada. Igualmente sucede en *El estudio del artista en París*, obra en donde se observa a Botero de espaldas, pintando en su taller, rodeado por algunos de sus cuadros. La realidad vivida es la realidad plasmada: Botero, de espaldas, pintando un cuadro en su taller de París.

Lo mismo sucede con el mundo de la literatura y el mundo de la realidad, se reflejan uno en el otro; es el caso de *Cien años de soledad* en donde la novela que García Márquez escribe es el manuscrito encontrado al final de la novela por Aureliano Babilonia, el último de los Buendía. En los pergaminos de Melquíades está la historia de Macondo, y en la historia de Macondo están los pergaminos de Melquíades; el continente o conteniente es el contenido y viceversa. Podemos apreciarlo en este fragmento de la obra:

Macondo era ya un pavoroso remolino de polvo y escombros centrifugado por la cólera del huracán bíblico, cuando Aureliano saltó once páginas para no perder el tiempo en hechos demasiado conocidos, y empezó a descifrar el instante que estaba viviendo, descifrándolo a medida que lo vivía, profetizándose a sí mismo en el acto de descifrar la última página de los pergaminos, como si se estuviera viendo en un espejo hablado<sup>113</sup>.

<sup>110</sup> Ibid., p. 11.

<sup>111</sup> Ver Jean Ricardou, *L'ordine e la disfatta*, Cosenza, Lerici, 1976, p. 153 y ss. El término *mise en abyme* fue propuesto por André Gide quien lo definió como una microhistoria contenida en la historia mayor, como si fuera un pequeño espejo que la reflejase.

<sup>112</sup> Roberto Paoli, op. cit., p. 162.

<sup>113</sup> García Márquez, *Cien años de soledad*, cit., p. 325.



*Visita de Luís XVI y María Antonieta a Medellín, Colombia (díptico), 1990*  
Óleo sobre lienzo  
273 x 208'5 cm

Como nos dice Paoli: “sono i manoscritti che creano la realtà e non viceversa. Anzi l’única realtà è la scrittura: il referente è un’illusione creata dalla scrittura, una magia destinada a dileguare nel momento stesso in cui la scrittura ha termine”<sup>114</sup>.

Otro aspecto a mencionar en este paralelismo es la visión del hombre europeo desde el contexto latinoamericano. En el caso de García Márquez, él, a diferencia de tantos latinoamericanos ilustres, adopta un comportamiento burlón poco dispuesto a conceder aquella reverente admiración que manifiestan otros intelectuales hispanoamericanos. Esta condición se evidencia en *Cien años de soledad*, con los amores frustrados de Pietro Crespi y Amaranta. Aquí el escritor pretende mostrar el mundo europeo, particularmente el italiano, a través de estereotipos e imágenes convencionales<sup>115</sup>. García Márquez marca un fuerte contraste entre el mundo caribeño y el mundo europeo, en este caso protagonizado por el italiano Pietro Crespi, y la población masculina de Macondo. Crespi, es bello, sensible, enamorado, ingenuo y la debilidad de su carácter lo arrastrará al suicidio. Exactamente lo opuesto de los “machos” macondianos, que pueden llegar a delirar de amor [...] pero no sucumbirán jamás a una pasión de amor porque en definitiva son ellos los dominadores<sup>116</sup>.

La visión del europeo en el caso de Botero, se plasma en obras como *Mademoiselle Rivière* (1978), *El conquistador español* (1981), *Madame Goulandis con pájaro* (1982), *El embajador inglés* (1987); todos ellos revestidos de elegancia, estilo y un cierto aire de nobleza, llegan a un mundo latinoamericano que, de algún modo, los reverencia.

Serían muchos los aspectos que podríamos tocar en este paralelo entre Fernando Botero y Gabriel García Márquez, pero quiero terminar con uno que siento que los acerca de manera extraordinaria a la humanidad y es la forma como han asumido su quehacer artístico y literario; ese placer infinito que, no siendo inmunes a las azarosos acontecimientos de su carrera artística, han logrado transmitirnos a través del lienzo y el papel; un placer desbordante y maravilloso que testimonian a través de su quehacer artístico.

Para algunos, la literatura de García Márquez y el arte de Botero encuentran su justificación en el divertimento que ofrecen al público; divertimento que no es sólo del lector o del observador, sino también del autor. Ese divertimento está basado en la relación que se establece entre el mago-actor-artista-prestidigitador, de una parte, y el espectador-lector, de la otra. Si bien esta relación aunque no es equilibrada si es imprescindible, dado que la colaboración del público, cómplice necesario, enriquece su obra.

<sup>114</sup> Roberto Paoli, op. cit., p. 162.

<sup>115</sup> Jacques Gilard nos habla de la visión folkórica que tenía del europeo García Márquez, plasmada desde sus escritos periodísticos como corresponsal en Europa. Ver su introducción a Gabriel García Márquez, *Obra periodística*, vol. IV, *De Europa y América (1955-1960)*, Barcelona, Bruguera, 1983, p. 20.

<sup>116</sup> Martha Canfield, *Gabriel García Márquez*, cit., p. 24.



*El Embajador Inglés, 1987*  
Óleo sobre lienzo  
207 x 136 cm



La realidad ha sido fuente de inspiración para muchos artistas que han logrado, mediante una observación muy particular de la misma, comunicarse con un público a quien la interpretación de lo plasmado le resulta familiar ya que de algún modo se reconoce en ella. Es una realidad que no ha sido idealizada hasta el punto de que quede irreconocible, ni ha sido reducida a una simple copia, y el hecho de apoyarse en aspectos que pueden resultarnos familiares nos la hace accesible. Desde hace más de cuarenta años, Botero y García Márquez desvelan, con su producción artística, experiencias colombianas donde lo mágico y lo cotidiano conviven en total simbiosis, y donde las referencias concretas a lo social son mostradas con humor e ironía.

Es por esto que desde hace décadas los universos míticos de Macondo y Botería se han convertido en el corazón de América latina. Como si fuesen cruce de universos paralelos, lo ficticio coexiste con la realidad gracias a las exageraciones, leyendas y creencias populares. Colombia puede verse reflejada a través de ellos. Los dos recrean la realidad con desbordada imaginación, y aunque su credibilidad tiene límite, la naturalidad con que nos la comunican tiene el poder de convencer y de hacerse visiblemente creíble. Botero y García Márquez manipulan las atmósferas, enfatizando o minimizando la luz para dar así paso a un escenario muy particular en donde se presenta la realidad vivida por un grupo cultural que se sobrepone diariamente a la violencia. Para estos dos artistas, lo mágico y lo maravilloso, están en la realidad misma.

Si América Latina es un territorio donde aún pueden crearse mitos, es a través de los mundos imaginarios del artista como podemos establecer puentes con otras realidades donde todo puede ser posible. El crítico de arte Jean-Clarence Lambert considera que Baudelaire es quien mejor ha conquistado la libertad de inventar a partir de lo visible. Citándonos el poema *La gigante* de este escritor y poeta francés, nos acerca a la experiencia Boteriana:

En la época en que la naturaleza con su poderosa  
inspiración  
concebía cada día unos hijos monstruosos,  
me habría gustado vivir cerca de una joven gigante,  
recorrer a mi guisa sus magníficas formas,  
reptar en la vertiente de sus rodillas inmensas,  
dormir ociosamente a la sombra de sus senos.

En él, Lambert analiza, sin caer en lo psicológico para no reducir el carácter excepcional y complejo de toda creación artística, que así como el sueño de Baudelaire puede tener valor universal, ya que nos permite el retorno al paraíso perdido de nuestra infancia, de nuestros sueños, de nuestros deseos, entonces Botería podría ser ese universo que, con toda la aplicación y la fuerza aplastante de un gigantismo decidido por Botero, nos permite el acceso a ese “lugar aparte” donde recobran vida todos nuestros anhelos, porque si bien la belleza es “promesa de felicidad”, como lo quería Stendhal,

entonces podríamos decir que Botero la encontró en “Botería”<sup>117</sup> y que muy posiblemente nos está brindando el placer de compartirla.

Quisiera finalizar con algo que en sí mismo constituye un inicio, como el péndulo basculante de lo hiperbólico; son momentos en que Botero y García Márquez definen de alguna manera lo que han plasmado en sus obras.

Botero, que refleja a lo largo de su trayectoria la idiosincrasia colombiana y cuyo deseo ha sido crear un mundo pictórico a través de sus particulares formas, nos dice:

Pinto el Medellín de los años treinta, una ciudad muy pequeña y provinciana, con una arquitectura homogénea. Un lugar que tenía una presencia aplastante del clero [...] Todo era como si le pusieran a uno un show inevitable delante de los ojos. Era una especie de microcosmos latinoamericano<sup>118</sup>.

Utilizo lo que se oculta tras sus espaldas: el juego irónico de lo que es absolutamente conocido por todos. Pinto figurativo y realista, pero no en el sentido chato de la fidelidad a la naturaleza. Jamás doy una pincelada que no describa algo real [...] pero la que describo es una realidad encontrada por mí. Podría formularse de ese modo: yo describo en una forma realista una realidad no realista<sup>119</sup>.

Uno debe ser fiel a sus raíces; sólo entonces puede llegar al corazón de todos los pueblos del mundo...Yo soy el más colombiano de los artistas colombianos, aun cuando haya estado fuera del país durante un tiempo tan prolongado. He permanecido más colombiano que los pintores que viven en Colombia, porque muchos de ellos tratan de seguir las modas internacionales en el arte. Si uno quiere crear cosas que realmente signifiquen algo para su gente, debe primero ser honesto con el medio de la pintura y luego consigo mismo<sup>120</sup>.

Me interesa que la pintura transforme la realidad y que ese algo diferente sirva de alimento para el espíritu. Lo que hago es una manifestación íntima, personal, que viene de mi pasado, de lo que amo, de lo que he vivido [...] lo veo como una manifestación d mi espíritu<sup>121</sup>.

Por otra parte, García Márquez, refiriéndose a su obra *Cien años de soledad* nos comenta:

<sup>117</sup> Cf. Jean Clarence Lambert, op. cit., sp.

<sup>118</sup> Botero citado por Ana María Escallón, *Fernando Botero Tauromaquia. Calendario propal 1492-1992*, Cali, Carvajal, 1992, p. 57.

<sup>119</sup> Botero citado por Germán Rubiano, “La figuración Tradicionalista”, en Enrique Barney-Cabrera, *Historia del arte colombiano*, Bogotá, Salvat, 1975, p. 1539.

<sup>120</sup> Werner Spies, “I’m the most colombian of artists’: a conversation with Fernando Botero”, en *Fernando Botero: paintings and drawings*, Munich, Prestel, 1992.

<sup>121</sup> Botero citado en el catálogo de la *Donación Botero. Museo de Antioquia* (2000), Bogotá, Villegas Editores, 2002, p. 92.

Quise sólo dejar una constancia poética del mundo de mi infancia, que transcurrió en una casa grande, muy triste, con una hermana que comía tierra y una abuela que adivinaba el porvenir, y numerosos parientes de nombres iguales que nunca hicieron mucha distinción entre la felicidad y la demencia<sup>122</sup>.

Creo que si uno sabe mirar, lo cotidiano puede ser de veras extraordinario. La realidad cotidiana es mágica, pero la gente ha perdido su ingenuidad y ya no le presta atención. Yo encuentro correlaciones increíbles en todas partes<sup>123</sup>.

Detrás del Macondo creado por la ficción literaria hay otro más imaginario y más mítico aún, creado por los lectores [...] Por fortuna, Macondo no es un lugar sino un estado de ánimo que le permite a uno ver lo que quiere ver, y verlo como quiere. [...] lo difícil es saber quién está más cerca de la razón: ¿los que creen en las ilusiones o los que no creen la verdad?<sup>124</sup>

Tanto Macondo como Botería son realidades polivalentes, dotadas de una fuerte carga simbólica, que connotan la historia de América Latina.

Deseando ser objetiva, encuentro interesante comentar la apreciación que sobre Colombia hace Roberto Paoli, estudioso italiano de García Márquez, para quien la magia tiene profundas raíces en la realidad latinoamericana:

Non è esagerazione affermare che in Colombia la realtà è magica. Molti degli episodi fantastici narrati da García Márquez sono fenomeni che in America Latina, specie in provincia, ma anche in città, fanno parte dell'esperienza comune o, se si preferisce, dell'autosuggestione collettiva, nonostante che assumano per gli uomini della nostra cultura razionalistica [...] un carattere paranormale o del tutto inverosimile<sup>125</sup>.

Por otra parte, José Caballero Bonald, escritor español, se refiere a la obra de Fernando Botero, tras su viaje a Medellín a principios de los años sesenta, cuando ya Botero se había trasladado a Nueva York, y nos dice:

Medellín huele a sudor de caballos y a óxidos insignes y a sangre de toro y a quebradas vertiginosas y a cafetal y a humos fabriles. Pero, sobre todo, conserva en mi memoria un sabor a ciudad cercada por una tierra de dimensiones descomunales. El sobresalto geológico de los Andes deja en Medellín como un rastro gigantesco de viejas literaturas utópicas, de fábulas venerables donde la realidad gusta de revestirse con los atuendos fastuosos de la mitología. Tal vez no sea ésta una sensación privativa de estos pagos antioqueños, sino que incluya a buena parte de la suntuosa geografía

<sup>122</sup> García Márquez citado por Alberto Cousté, "Gabriel García Márquez y su obra", en *Cien años de soledad* (1967), Barcelona, Círculo de lectores, 1990, p.308.

<sup>123</sup> García Márquez citado por Seymour Menton, *Historia verdadera del realismo mágico*, cit., p. 56.

<sup>124</sup> García Márquez, *Una jornada en Macondo* (1995), con fotografías de Hannes Wallrafen, Bogotá, Villegas editores, 1999, pp. 6-7.

<sup>125</sup> Roberto Paoli, op. cit., p. 69.

colombiana, pero en Medellín, se nota mucho. Se nota hasta en lo que no se ve<sup>126</sup>.

A partir del estudio de estos dos virtuosos colombianos, podríamos deducir toda una teoría de la transformación artística de la realidad, en donde su producción, antes que quimérica, es el resultado de una percepción del mundo donde la fantasía ha dejado de ser un exceso para convertirse en un arquetipo y donde gracias a la exageración, logran desvelarnos enigmas de “su” realidad.

Para un ojo dispuesto a ver, no sólo la realidad latinoamericana tiene aspectos extraordinarios; todo el mundo es poseedor de ellos. La importancia radica en que haya alguien que los quiera ver, porque la realidad en sí misma es maravillosa y mágica. Para artistas como Botero y García Márquez, poseedores de un ilimitado poder imaginativo y una destreza incomparable en su oficio, sólo les basta con contarla a través del lienzo o el papel. Gracias a ellos, América Latina y particularmente Colombia, han sido redescubiertas al mundo.

---

<sup>126</sup> José Manuel Caballero Bonald, op. cit., p. 17.

## CONSIDERACIONES FINALES

El hombre se sirve de la pintura para revelar, de la manera más íntima, verdades profundamente esenciales. Cada artista, en función de sus deseos, de sus técnicas, de su imaginario y de su formación, explora el campo de lo visible y nos hace partícipes de ello, permitiéndonos ver aquello que antes de él no habíamos imaginado, pensado u observado de tal forma, diversificando y enriqueciendo nuestro universo de lo visible.

El mundo rotundo de Botero nos brinda la oportunidad de *otra* mirada.

Si bien el ideal de belleza en muchas ocasiones toma como referente lo clásico, cada época, con su contexto histórico y social, imprime en el artista una trayectoria muy personal que le permite apartarse de las antiguas representaciones para descubrir un nuevo camino de expresión. Aun cuando hace suyos los logros de pintores de un tiempo anterior, tenderá a ofrecer nuevas opciones estéticas como anhelo natural de todo creador. El no responder a un ideal de belleza establecido y aceptado por la gran mayoría de la gente, no implica en forma alguna la bondad de sus capacidades artísticas.

El problema de la unidad de estilo en la obra de un artista, la consolidación de esas señas de identidad que permiten su diferenciación a primera vista, es uno de los aspectos más delicados en la apreciación del arte. El artista es el individuo creador que logra, mediante el estudio, la selección y transformación del modelo por pintar o por esculpir, imprimirle un sello propio para conseguir un signo que lo separe para siempre del dominio de la realidad observable y lo transforme irrevocablemente en una obra de arte. Ese carácter, ese medio superior que emplea el artista para convertir la naturaleza en algo distinto, único y duradero, es propiamente el estilo.

El estilo es algo tan personal y tan allegado a él como su propia alma; de allí que represente algo absoluto y que, siendo apenas un medio de expresar su verdad, se metamorfosee para nosotros en la verdad misma. En su decantación existe una infinita amalgama de percepciones conscientes e inconscientes, aprendidas y propias; sujeta a evolución, a cambios paulatinos o bruscos, al descubrimiento de nuevas verdades; todo ello va definiendo periodos en la obra de un artista, prestando muchas veces un valor desigual a las realizaciones de las sucesivas etapas en su evolución, pero sin poner en duda la profunda sinceridad que presidía los cambios indispensables de su estilo.

Cuando hacemos referencia a Botero, sorprende constatar con cuanta facilidad la existencia de prejuicios minusvalora su producción artística. El calificativo de "gordos" reduce su pintura a una especie de hipertrofia expresiva. Pero poco a poco, y si la curiosidad nos incita a ello, el observador

se percata de que toda la composición del lienzo guarda unas dimensiones volumétricas pertinentes que dan forma a ese armonioso universo boteriano, en el que todo responde a una estética creada por el artista colombiano. La monumentalidad, la redondez, la sensualidad y el imperativo deseo táctil que provocan las suaves texturas de sus formas redondeadas, son sensaciones inevitables cuando nos permitimos apreciar realmente un Botero.

Hay en él un profundo deseo por hacer de la experiencia plástica algo que trascienda la sensación visual para sumergirse en la plenitud de todos nuestros sentidos, agudizándose con ello la percepción del mundo exterior. Por esto, cuando nos situamos junto a una de sus monumentales pinturas se magnifica el espacio que la circunda, envolviendo al observador hasta hacerle olvidar la dimensión física, percibiéndose entonces la magnitud intrínseca que la obra emana. Si se permite tal experiencia, potenciales miradas artísticas, filosóficas, analíticas, que muy posiblemente eran ignoradas, enriquecerán y esclarecerán algunos puntos de vista sobre la obra del artista.

Debo admitir que desde un comienzo existió en mí una gran admiración por el tesón y perseverancia que han marcado el quehacer pictórico de Botero, que, aunque expuesto a la crítica más lacerante, se centró en su anhelo y sobre él se mantuvo firme. Características como decisión, entrega, empeño y confianza en sí mismo, han marcado su trayectoria. Émile Zola definió el arte como la “realidad vivida desde un temperamento”.

Considero que el adoptar una posición fuerte y definida dentro del campo del arte implica afirmarse en ella, asumiendo también todos los riesgos. Ningún pintor es rival ni oponente de otro; sencillamente se complementan, pues con las afinidades y diferencias de sus singulares expresiones artísticas enriquecen el mundo de lo visible.

Por otra parte, si partimos de la premisa de que el arte en sí es deformación, los cuerpos exuberantes de Botero lo ponen de manifiesto de manera evidente y justificada. Las figuras de Botero son producto de una percepción del mundo, donde la fantasía ha dejado de ser un exceso para convertirse en un arquetipo. Sólo deformando la realidad a través del arte, se logra desentrañar lo que se esconde tras de ella y establecer comunicación con una realidad diferente. El artista no reproduce la realidad sino que la inventa, la recrea y la reconstruye. No hay realidad más irrecusable que las de las obras de arte, y Botero no ha hecho nunca otra cosa que mostrar “su” realidad.

Europa ha ayudado a Botero extraordinariamente a ser Botero, a expresar a través de su pintura ese matiz del Occidente que es Latinoamérica. No obstante, la pintura de Botero, aparte de su maestría técnica y de su ejemplaridad estilística, está tan implicada en su independencia creadora que ha acabado por no parecerse más que a ella misma: consiste efectivamente en su propia excepción.

Observamos que si bien los críticos internacionales consideraban el estilo de Giacometti en clara relación con el existencialismo, para el principio estético de Botero no han encontrado aún la correspondiente legitimación. Esta circunstancia ha contribuido también a excluir su obra, en cierto modo, de cualquiera de las corrientes artísticas de su tiempo. ¿Es posible que esto pueda ser relacionado con la reserva insensual, enemiga de lo corpóreo, propia de algunos críticos anglosajones, tal como teorizó en una ocasión el escritor peruano Vargas Llosa? ¿Es la afirmación de la vida superficial, y sólo los sufrimientos realmente algo profundo?. La obra de Botero se desarrolla al borde de este abismo, pero no cae nunca en él. Es precisamente esa postura artística, enraizada en la historia del arte que se llama estilo, y que Botero ha observado con todo detalle, lo que le distingue de los pintores denominados *Naif*.

Un buen pintor no es sólo buen pintor porque sabe pintar, porque conoce la técnica pictórica, sino que lo es por su capacidad de comunicar. Y lo que Botero comunica es en este caso su propia esencia, su propia *colombianidad*, y desde su ser colombiano le habla al mundo. Es un artista muy consciente de su proceso creativo; un proceso interesante desde la vertiente del arte moderno contemporáneo, que podría llegar a contemplarse como una nueva forma de expresionismo; un proceso creativo bien arraigado en el pasado, pero también bien proyectado en la contemporaneidad, con la recuperación de diferentes elementos y con la invención de un lenguaje propio, a partir de esas formas rotundas y monumentales.

Cualquier episodio plasmado por el artista colombiano delimita un mundo real, pero se complementa con los ornamentos de un mundo maravilloso. Botero está enraizado en un medio donde lo real y la ficción conviven, particularidad *mágica* que sustenta su rebeldía estética. América Latina es un continente cuyo espíritu se alimenta de mitos y leyendas, que ama los símbolos y las alegorías, la exageración y la desmesura. Colombia, país pródigo en razas, colores, climas y paisajes resulta exuberante, razón por la cual algunos escritores y artistas encuentran en la exageración una manera de plasmarla. Es una exageración que, construída a través de la imaginación y de la ficción, da paso a un nuevo universo donde el mito prevalece sobre la realidad.

En Colombia, el devenir diario, el valor de lo cotidiano, son traducidos en tradiciones y creencias que se transmiten oralmente de generación en generación, formando parte de la memoria colectiva, del imaginario colombiano. Un imaginario marcado por la sensualidad, los sentimientos, la religión, la política y un singular marco geográfico. Esa realidad del trópico, unida a una inagotable imaginación, dan origen a universos paralelos a través de la literatura y el arte.

En el caso de Botero, La pertinencia de una deformidad y la búsqueda de un estilo propio han dado origen a un imaginario latinoamericano que encuentra su consolidación en *Botería*, un mundo plástico que trasciende los límites del lienzo. Formando parte del universo del mito, el hombre colombiano descubre

en ella un espejo en el que reflejar su esencia vital. La pintura de Botero rescata y resalta el valor de lo cotidiano; envuelta por el realismo mágico del imaginario boteriano, nos transporta a la esencia misma de Colombia.

*Botería* y *Macondo*, dos imaginarios real-maravillosos que reflejan la idiosincrasia latinoamericana y la dan a conocer al mundo, utilizando para ello un lenguaje tan particular y tan extraordinario como lo es el motivo plasmado. El realismo mágico de sus obras hace que lo cotidiano, en sus manos, se convierta en arte. Fernando Botero y Gabriel García Márquez, siendo fieles a sus raíces, han dado a conocer al mundo la maravillosa Colombia.



## BIBLIOGRAFÍA

### I. Fuentes Documentales de y sobre Botero

#### FUENTES INÉDITAS \*

AAVV. *Colección de pinturas, acuarelas y dibujos. Maestro Fernando Botero*, Museo de Antioquia, Medellín, 2001, s. p. Este documento fue realizado por el grupo Patrimonio y Cultura conformado por investigadores del Museo de Antioquia, La Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, y la Universidad Pontificia Bolivariana, bajo la asesoría académica de David F. Estrada.

BOTERO, Fernando. Rueda de prensa, Museo de Antioquia, Medellín, 6 de mayo de 2004.

CANFIELD, Martha. Conversaciones con Nubia González, Florencia, Italia, febrero-marzo-abril 2006.

DE ZULATEGUI Y MEJÍA, Libe. Conversaciones con Nubia González, Medellín, abril - mayo 2004.

ESTRADA, Leonel. "Para entender el arte de Botero"; "Mis recuerdos de Fernando Botero"; "Fernando Botero. Un vistazo general en su vida y en su obra".

ESTRADA, Leonel. Entrevistas con Nubia González, Medellín, Colombia, abril de 2004.

GONZÁLEZ, Beatriz. Conversaciones con Nubia González, Museo Nacional de Colombia, Bogotá, marzo - abril 1998, y junio 2004.

MEDINA, Álvaro. Entrevista con Nubia González, Centro de investigaciones estéticas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, marzo 1998.

PINI, Ivonne. Conversaciones con Nubia González, Centro de Investigaciones estéticas, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, marzo, 1998.

---

\* Las conversaciones y entrevistas con los artistas, historiadores y críticos de arte que se citan, así como la rueda de prensa de Botero, han sido transcritas por la autora.

SARTOR, Mario. Entrevista con Nubia González, Noale, Italia, febrero 2006.

SERRANO, Eduardo. Entrevista con Nubia González, Bogotá, Colombia, mayo de 1998.

SIERRA, Alberto. Entrevista con Nubia González, Museo de Antioquia, Medellín, Colombia, abril de 2004.

VELÁSQUEZ, Carlos. Conversaciones con Nubia González, Museo de Antioquia, Medellín, Colombia, abril-mayo de 2004.

VELILLA, Pilar. Entrevista con Nubia González, Museo de Antioquia, Medellín, Colombia, abril de 2004.

#### CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES

ATKINSON, Tracy. *Fernando Botero: recent works*, Milwaukee Art Center, December 1 - January 15, 1967.

ATKINSON, Tracy; GALLWITZ, Klaus; MUTIS, Álvaro. *Botero. Exposición retrospectiva en cinco museos alemanes*, Munich, Ediciones de la Galería Buchholz, 1970.

BONET, Juan Manuel. "Paseo por una Colección", *De Corot a Barceló. Colección Fernando Botero*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2000.

BOTERO, Fernando. *Botero*, Ibaratei, Yomiuri Shimbun, 1995.

CALDERÓN, Camilo. *Botero. La Corrida*, Bogotá, Banco de La República, 1993.

CAPRILE Luciano. *Botero. Pietrasanta*, Firenze, Pagliai Polistampa, 2000.

CARRILLO DE ALBORNOZ, Cristina. "Entrevista con Fernando Botero", *De Corot a Barceló. Colección Fernando Botero*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2000.

CAU, Jean. "La corrida au Grand Palais", *Botero aux Champs-Élysées*, Parigi, Mairie de Paris e Didier Imbert Fine Art, 1992.

COBO BORDA, Juan Gustavo. "Fernando Botero: la pintura como mundo", *Donación Botero. Colección Banco de la República*, Bogotá, Banco de La República, 2001.

DAIX, Pierre. "Sculptures et œuvres sur papier", *Botero aux Champs-Élysées*, Parigi, Mairie de Paris e Didier Imbert Fine Art, 1992.

ECHEGARAY, Miguel Ángel; GARCÍA AGUILAR, Eduardo; MUTIS, Álvaro. *Fernando Botero, 50 años de vida artística*, Ciudad de México, Turner libros, S.A., 2001.

ESCALLÓN, Ana María. "Iconos de modernidad", *Botero. La Corrida*, Bogotá, Banco de La República, 1993.

FERNÁNDEZ URIBE, Carlos Arturo. "El Medellín de Botero. Un universo de sentido", *Donación Botero. Museo de Antioquia*, Bogotá, Villegas Editores, 2000.

FUMAROLI, Marc. "La manière de Fernando Botero", *Botero*, París, Galeria Claude Bernard, noviembre 1979.

GOLDIN, Marco. *Da Ca'Pesaro a Morandi. Arte in Italia 1919-1945 dalle collezioni private*, Conegliano, Treviso, Marco Goldin Editore, 20 aprile - 30 giugno de 2002.

GONZÁLEZ, Beatriz. "Fernando Botero en la colección del Museo Nacional de Colombia", *Botero en el Museo Nacional de Colombia. Nueva donación 2004*, Bogotá, Villegas Editores, 2004.

JAFFE McCABE, Cynthia. *Fernando Botero*, Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, 1979.

JIMÉNEZ, Ariel. "Botero: una manera de ver", *Botero. Dibujos 1980-1985*, Caracas, Museo de Arte Contemporáneo, 1986.

LONDOÑO VELEZ, Santiago. "Testimonio de la Barbarie", *Botero en el Museo Nacional de Colombia. Nueva donación 2004*, Bogotá, Villegas Editores, 2004.

MORÁN, Juan Carlos, "Fernando Botero: La Corrida se pinta sola", *Botero. La Corrida*, Madrid, Ediciones del limón, 1997.

MORAVIA, Alberto. "Los elefantes sonrientes", *Fernando Botero. Pinturas, Dibujos y Esculturas*, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 1987.

PACIFICO, Massimo; SERRA, Silvestro; VAN STRATEN, Giorgio. *Botero al Forte Belvedere di Firenze*, Firenze, Tipolito Press, 1991.

RUBIANO CABALLERO, Germán. *Botero dibujante*, Bogotá, Centro Colombo-Americano, 1987.

SGARBI Vittorio. *Botero a Piazza Signoria*, Firenze, Polistampa, Giugno 1999.

SICILIANO, Enzo. *Realtà e Visione: Giorgio Morandi, Balthus, Robert Rauschenberg, Larry Rivers, William Bailey, Fernando Botero, Roy Lichtenstein, Piero Guccione*, Roma, Il Gabbiano, 1990.

SPIES, Werner. "La resistencia Gozosa de Botero", *Fernando Botero. Pinturas, Dibujos y Esculturas*, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 1987.

—. "I'm the most colombian of artists: a conversation with Fernando Botero", *Fernando Botero: paintings, and drawings*, Munich, Prestel, 1992.

SULLIVAN, Edward J.; TASSET, Jean-Marie. *Monograph & Catalogue Raisonné. Paintings 1975-1990*, Lausanne, Acatos publisher, 2000.

VARGAS LLOSA, Mario. "Un latinoamericano entre los clásicos", *Fernando Botero. Pinturas, Dibujos, Esculturas*, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 1987.

VIRMAÎTRE, Charles. "Sculptures monumentales", *Botero aux Champs-Élysées*, Parigi, Mairie de Paris e Didier Imbert Fine Art, 1992.

XIAOSHENG, Xing. *Fernando Botero*, China, Tiangxi Art edition, 1995.

ZATZ, Asa Irans. "Entrevista de Ana María Escallón", *Botero New works on canvas*, New York, Rizzoli, 1997.

#### ARTÍCULOS DE REVISTA Y DE PRENSA

AA.VV. "Homenaje a Marta Traba", *Universidad Nacional de Colombia, Departamento de Divulgación Cultural, Museo de Arte*, Bogotá, 27 de noviembre de 1984.

ACUÑA, Luis Alberto. "Notas de Arte. El Salón de artistas colombianos", *El Tiempo*, Bogotá, 23 de octubre de 1957.

AGUILAR, Yolanda. "Fernando Botero. He cortado muchas orejas y he escuchado muchos pitos", *Cambio 16*, nº 1061, Bogotá, 23 de febrero de 1992.

AGUILAR RODAS, Raúl. "Aquí está Botero", literario dominical de *El Colombiano*, Medellín, 9 de abril de 2000.

AIRÓ, Clemente. "El X Salón de arte colombiano", lecturas dominicales de *El Tiempo*, Bogotá, 13 de octubre de 1957.

—. "El XI Salón de artistas colombianos", *Espiral*, nº 75, Bogotá, octubre de 1958.

ARANGO, Gonzalo. "Discurso para Botero", lecturas dominicales de *El Tiempo*, Bogotá, 22 de agosto de 1965.

—. "Botero y yo", *El Tiempo*, Bogotá, 22 de agosto de 1965.

ARCILA, Oscar. "No pinto como Botero", *El Tiempo*, Bogotá, 11 de noviembre de 1987.

ARCILA, Wilson. "Botero, con dolor de patria", *Diners*, Bogotá, marzo de 2001.

ARCINIEGAS, Germán. "Tercera dimensión de Botero", *El Tiempo*, Bogotá, 28 de febrero de 1977.

APULEYO MENDOZA, Plinio. "Botero: de pintor a escultor", *El Espectador*, Bogotá, 30 de junio de 1974.

BARNEY-CABRERA, Eugenio, "Arte y artistas", suplemento literario de *La República*, Bogotá, 26 de marzo de 1955.

BARNITZ, Jacqueline. "Botero: Sensuality, Volume, Colour", *Art and Artists*, diciembre de 1970.

BERRYMAN, Florence. "Botero", *The Sunday Star*, Washington, 12 de mayo de 1957.

BLANCO, María Luisa. "Botero", *Cambio 16*, nº 1027, Bogotá, 29 de julio de 1991.

BOTERO, Juan Carlos. "Botero por Botero", *Diners*, Bogotá, noviembre 1997.

—. "Mi padre me preparaba sopa de ojos", *La Vanguardia*, Barcelona, 4 de noviembre de 2002.

CABALLERO, Antonio. "La mano de la abundancia", *Cambio 16*, nº 1027, Bogotá, 29 de julio de 1991.

—. "En París, el estruendo de la «temporada Botero»", *Cambio 16*, nº 1095, Bogotá, 16 de noviembre de 1992.

—. “La primera gran corrida de la feria de abril”, *Cambio 16*, nº 1061, Bogotá, 23 de marzo de 1992.

CARDONA, Oscar. “Las críticas rojas de Madrid”, *El Tiempo*, Bogotá, 26 de mayo de 1994.

—. “Botero, un escultor de mucho peso”, *El Tiempo*, Bogotá, 14 de mayo de 1994.

CARRILLO, Germán Darío. “Un relato de Gabriel García Márquez, visto a través de la lupa del realismo mágico”, *Razón y Fábula*, Bogotá, enero-febrero de 1971.

CARRILLO DE ALBORNOZ, Cristina. “Entrevista a Fernando Botero”, *Blanco y Negro, Semanario ABC*, Madrid, 24 de agosto de 1997.

—. “Botero volumen y color”, *Descubrir el Arte*, nº 5, Madrid, julio de 1999.

—. “Siempre pinto mundos imaginarios”, Madrid, *Descubrir el Arte*, nº 5, julio de 1999.

—. “Colección Fernando Botero”, *Descubrir el Arte*, nº 15, Madrid, mayo de 2000.

COLLE, Marie-Pierre. “Entrevista con Fernando Botero”; *Artistas latinoamericanos en sus estudios*, México, Noriega, 1984.

DARÍN, Ricardo. “La violencia del conocimiento es más perversa que la de la ignorancia”, *BBC Mundo*, Londres, Mayo 2005.

DE LA VILLA, Rocío. “Fernando Botero. Pintor de colección”, *Magazine de La Vanguardia*, Barcelona, 18 de junio de 2000.

DE ZULATEGUI Y MEJÍA, Libe. “Nociones de teoría del color”; *El Colombiano*, Medellín, 1982.

—. “El hombre y la pareja en la obra del Maestro Fernando Botero”, *El Colombiano*, Medellín, agosto de 2000.

—. “Botero en el océano”, *El Colombiano*, Medellín, noviembre de 2000.

—. “La estética del dolor en el arte”, *El Colombiano*, Medellín, abril de 2001.

—. “La copia o la falsedad en auge”, *El Colombiano*, Medellín, marzo de 2002.

- . “Las mujeres en la obra de Fernando Botero”, *El Colombiano*, Medellín, octubre de 2002.
- . “Lo mejor en el Arte Colombiano”, *El Colombiano*, Medellín, enero de 2003.

EIGER, Casimiro. “El Salón Nacional de Bellas Artes”, *Audiciones Radio Nacional*, Bogotá, 1 de octubre de 1959.

- . “El XII Salón de Artistas Colombianos”, *Audiciones Radio Nacional*, Bogotá, 7 de octubre de 1959.
- . “El XII Salón de Artistas Colombianos”, *Audiciones Radio Nacional*, Bogotá, 15 de octubre de 1959.

ENGEL, Walter. “Exposiciones. El IX Salón anual”, *El Tiempo*, Bogotá, 17 de agosto de 1952.

- . “Exposiciones. El X Salón anual”, *El Independiente*, Bogotá, 17 de octubre de 1957.
- . “El Décimo Salón de Artistas Colombianos”, *Vínculo Shell*, Bogotá, 1957.
- . “XI Salón de Artistas Colombianos”, *Plástica*, nº 12, Bogotá, junio-diciembre de 1958.

—. “40 años de Botero”, lecturas dominicales de *El Tiempo*, Bogotá, 19 de diciembre de 1963.

ESCALLON, Ana María. “Botero al ruedo”, *Semana*, Bogotá, 3 de noviembre de 1997.

—. “No trabajo por complacer”, lecturas dominicales de *El Tiempo*, Bogotá, 2 de noviembre de 1997.

ESTRADA, Leonel. “La sala «Pedrito Botero»”, *El Tiempo*, Bogotá, 19 de septiembre de 1977.

- . “A propósito de... Las esculturas de Botero. Una conversación con Leonel Estrada”, suplemento dominical de *El Colombiano*, Medellín, 6 de mayo de 1979.
- . “Fernando Botero, una lección viva de creatividad”, suplemento dominical de *El Colombiano*, Medellín, 28 de marzo de 1993.

- . “¿Conocía usted este Botero? Veleros, un estudio abstracto-geométrico de 1955”, suplemento dominical de *El Colombiano*, Medellín, 5 de noviembre de 1995.

FARIS, Wendy. “Larger than life: the hyperbolic realities of Gabriel García Márquez and Fernando Botero”, *World & Imagine*, vol. 17, London, october-december de 2001.

FERNÁNDEZ URIBE, Carlos Arturo. “Tres pintores colombianos: Francisco Antonio Cano, Enrique Grau y Fernando Botero”, *Tres pintores colombianos*, Museo de Antioquia, Medellín, 1995.

- . “El arte como nuevo centro. La donación de Fernando Botero en el Museo de Antioquia”, *Artes, La Revista*, n° 1, Universidad de Antioquia, Facultad de Artes, Medellín, 2001.
- . “El Medellín de Botero, un universo de sentido” *Revista Universidad Católica de Oriente*, vol. 13, n° 14, Rionegro, 2001.
- . “El rapto de Europa”, *Vivir en el Poblado*, edición 197, Medellín, primera quincena de febrero 2001.
- . “Esfinge”, *Vivir en el Poblado*, edición 198, Medellín, segunda quincena de febrero 2001.
- . “Hombre caminante”, *Vivir en el Poblado*, edición 199, Medellín, primera quincena de marzo de 2001.
- . “Mujer reclinada”, *Vivir en el Poblado*, edición 200, Medellín, segunda quincena de marzo de 2001.
- . “Mano”, *Vivir en el Poblado*, edición 201, Medellín, primera quincena de abril de 2001.
- . “Gato”, *Vivir en el Poblado*, edición 202, Medellín, segunda quincena de abril de 2001.
- . “Soldado romano”, *Vivir en el Poblado*, edición 203, Medellín, primera quincena de mayo de 2001.
- . “Maternidad”, *Vivir en el Poblado*, edición 204, Medellín, segunda quincena de mayo de 2001.
- . “Mujer sentada”, *Vivir en el Poblado*, edición 206, Medellín, segunda quincena de junio de 2001.
- . “Cabeza”, *Vivir en el Poblado*, edición 208, Medellín, segunda quincena de julio de 2001.
- . “Hombre”, *Vivir en el Poblado*, edición 209, Medellín, primera quincena de agosto de 2001.
- . “Mujer”, *Vivir en el Poblado*, edición 210, Medellín, segunda quincena de agosto de 2001.
- . “Caballo con bridas”, *Vivir en el Poblado*, edición 211, Medellín, primera quincena de septiembre de 2001.
- . “Caballo sin bridas”, *Vivir en el Poblado*, edición 212, Medellín, segunda quincena de septiembre de 2001.
- . “Hombre a caballo”, *Vivir en el Poblado*, edición 213, Medellín, primera quincena de octubre de 2001.
- . “Perro”, *Vivir en el Poblado*, edición 214, Medellín, segunda quincena de octubre de 2001.



- . “Adán”, *Vivir en el Poblado*, edición 216, Medellín, segunda quincena de noviembre de 2001.
- . “Eva”, *Vivir en el Poblado*, edición 217, Medellín, primera quincena de diciembre de 2001.
- . “Mujer con espejo”, *Vivir en el Poblado*, edición 218, Medellín, segunda quincena de diciembre de 2001.
- . “Mujer reclinada”, *Vivir en el Poblado*, edición 219, Medellín, enero 2002.
- . “Mujer de pié”, *Vivir en el Poblado*, edición 220, Medellín, primera quincena de febrero de 2002.
- . “Mujer con fruta”, *Vivir en el Poblado*, edición 221, Medellín, segunda quincena de febrero de 2002.
- . “Pájaro”, *Vivir en el Poblado*, edición 222, Medellín, primera quincena de marzo de 2002.
- . “Torso de Mujer – La Gorda”, *Vivir en el Poblado*, edición 223, Medellín, segunda quincena de marzo de 2002.
- . “Torso masculino”, *Vivir en el Poblado*, edición 224, Medellín, primera quincena de abril de 2002.
- . “Venus dormida”, *Vivir en el Poblado*, edición 225, Medellín, segunda quincena de abril de 2002.
- . “Familia colombiana”, *Vivir en el Poblado*, edición 249, Medellín, primera quincena de mayo de 2003.
- . “Cabeza de Cristo”, *Vivir en el Poblado*, edición 254, Medellín, segunda quincena de julio de 2003.
- . “Mona Lisa niña”, *Vivir en el Poblado*, edición 259, Medellín, primera quincena de octubre de 2003.
- . “El quite”, *Vivir en el Poblado*, edición 266, Medellín, primera quincena de febrero de 2004.
- . “Exvoto”, *Vivir en el Poblado*, edición 272, Medellín, primera quincena de mayo de 2004.
- . “El artista como mecenas. A propósito de la donación Botero al Museo de Antioquia”, *Palabra & Obra de El Mundo*, Medellín, 28 de mayo de 2004.
- . “Pedro”, *Vivir en el Poblado*, edición 278, Medellín, primera quincena de agosto de 2004.
- . “Hombre cayendo de un caballo”, *Vivir en el Poblado*, edición 283, Medellín, segunda quincena de octubre de 2004.
- . “El pensamiento”, *Vivir en el Poblado*, edición 287, Medellín, segunda quincena de diciembre de 2004.
- . “Pedrito”, *Vivir en el Poblado*, edición 293, Medellín, primera quincena de abril de 2005.
- . “Paisaje de Fiesole”, *Vivir en el Poblado*, edición 300, Medellín, segunda quincena de julio de 2005.
- . “Dama Colombiana”, *Vivir en el Poblado*, edición 306, Medellín, primera quincena de octubre de 2005.
- . “El balcón”, *Vivir en el Poblado*, edición 311, Medellín, segunda quincena de diciembre de 2005.

- . “El palacio”, *Vivir en el Poblado*, edición 317, Medellín, primera quincena de abril de 2006.
- . “Mrs. Rubens”, *Vivir en el Poblado*, edición 326, Medellín, primera quincena de agosto de 2006.
- . “Una visita guiada al Museo”, *Vivir en el Poblado*, Medellín, 25 de agosto 2006. Libro electrónico <http://www.vivirenelpoblado.com/>

GÁMEZ, Pablo. “Hacer visible lo invisible. Abu Ghraib”, *Radio Nederland*, 19 de abril de 2005.

GIRALDO, Sol Astrid. “Medellín, Ciudad Botero”, *Diners*, Bogotá, febrero de 2000.

GUAL, Enrique F. “Botero”, *El Excelsior*, México, febrero de 1957.

HARRIS, Joseph. “Sonrisas de Gioconda”, *El País Semanal*, Madrid, domingo 28 de noviembre de 1999.

HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión. “Sobre la construcción de la imagen de la ciudad: El caso de Medellín (Colombia). Patrimonio, Literatura y Arte Público”, *Revista Artigrama*, n° 16, Zaragoza, 2001.

- . “El efecto Guggenheim-Bilbao en Latinoamérica: Medellín, Ciudad Botero, un proyecto cultural para la paz”, *Revista Artigrama*, n° 17, Zaragoza, 2002.

JUDD PORTER, Leslie. “Botero”, *The Washington Post*, Washington, 28 de abril de 1957.

JUSTO, Marcelo. “Botero: la pintura nace de una reflexión”, *BBC Estudio* 834, Londres, septiembre 2005.

KROLL, Jack. “Reviews and previews: New names this month”, *Art News*, vol. 61, New York, diciembre 1962.

LIBREROS, Matilde. “Colores Colombianos”, *El espectador*, Bogotá, 30 de octubre de 1994.

LÓPEZ, M<sup>a</sup> Paz. “Velázquez, el éxtasis de la pintura”, magazine de *La Vanguardia*, Barcelona, 2 de mayo de 1999.

LORENZ, Günther. “Diálogo con Miguel Ángel Asturias”, *Mundo Nuevo*, 43, enero de 1970.

MARCEL, Helena. “Fernando Botero triunfa en Nueva York”, lecturas dominicales de *El Tiempo*, Bogotá, 26 de febrero de 1967.

MARTINEZ, Ezequiel. "Gabriel García Márquez. Intimidades blancas", el dominical de *El País*, Barcelona, 9 de marzo de 1997.

MEDELLÍN, Carlos. "En el XII Salón de Artistas Colombianos. (Crónica de un jurado independiente)", *El Tiempo*, Bogotá, 20 de septiembre de 1959.

MEDINA, Álvaro. "Los collages de Fernando Botero", *Arte en Colombia*, nº 3, Bogotá, 1977.

MENDOZA VARELA, Eduardo. "Arte y artistas colombianos. La pintura en el IX Salón", *El Espectador*, Bogotá, 9 de agosto de 1952.

MENEGHETTI, Arístides. "Botero y el problema del arte americano", *La República*, Bogotá, abril de 1956.

MESA MEJÍA, Beatriz. "Botero se toma la ciudad", *El Colombiano*, Medellín, 13 de abril de 2000.

MONTAÑA, Antonio. "Botero", lecturas dominicales de *El Tiempo*, Bogotá, 25 de enero de 1970.

MORAVIA, Alberto. "Elefantes que sonrien", lecturas dominicales de *El Tiempo*, Bogotá, diciembre 1980.

ORDAZ, Pablo. "Gordos por siempre jamás", *El Espectador*, Bogotá, 5 de junio de 1994.

PAGET, Jean. "Botero en París", *El Tiempo*, Bogotá, 18 de noviembre de 1972.

PALACIOS, Francisco. "Botero ilustra a Vallejo", magazine dominical de *El Espectador*, Bogotá, 2 de marzo de 1986.

PAQUET, Marcel. "Botero: el toro por los cuernos", *Semana*, nº 156, Bogotá, 6 de mayo de 1985.

POSADA CARBÓ, Eduardo. "La novela como historia. Cien años de soledad y las bananeras", *Boletín Cultural y Bibliográfico, Biblioteca Luis Ángel Arango*, vol. XXXV, nº 48, Bogotá, 1998.

PULIDO, Natividad. "Botero expone en Madrid su colección particular sobre las corridas de toros", *ABC*, Madrid, 22 de abril de 1997.

RAINER Wolfgang. "Saludable Hidropesía. Una selección de Fernando Botero en Baden Baden", dominical de *El Colombiano*, Medellín, 17 de mayo de 1970.

REDAELLI, Alexandra. "Botero a Firenze. In piazza della Signoria triunfa il volume", *Arte in Europa*, vol. XXIX, Firenze, 1999.

ROMERO DE NHORA, Flor. "El auténtico vanguardismo es el realismo", *El Espectador*, Bogotá, mayo de 1955.

ROSALES ZAMORA, Patricia. "Nunca he sido partidario de la obra comprometida: Botero", *El Excelsior*, México, 16 de marzo de 2001.

RUBIN, Ida E. "Botero en el Hirshhorn", *Arte en Colombia*, n° 11, Bogotá, diciembre 1979.

SAMPER PIZANO, Daniel. "Botero en España. 35 años para cruzar la calle", *El Tiempo*, Bogotá, 30 de junio de 1987.

SANTAMARÍA, Germán, "Pintura colombiana se toma calles de Londres", *El Tiempo*, Bogotá, 20 de julio de 1978.

—. "Botero Generoso", *Diners*, Bogotá, Febrero de 2000.

SERRANO, Eduardo. "Arte colombiano de 33 años. Premios de 24 Salones y pico", *El Tiempo*, Bogotá, 15 de septiembre de 1974.

—. "Buenos días tristeza". *Semana*, Bogotá, 24 de diciembre de 1996.

SIMON, Roberto. "Botero en familia", *Lecturas*, Bogotá, 8 de septiembre de 2000.

SULLIVAN, Edward. "Fernando Botero, Galería Marlborough", *Arte en Colombia*, n° 70, Bogotá, abril-junio de 1997.

TRABA, Marta. "Vida cultural. Un gran cuadro en el Salón Nacional", *El Tiempo*, Bogotá, 14 de septiembre de 1958.

—. "Crónicas del Salón (3). La Jungla Figurativa", *El Tiempo*, Bogotá, 21 de septiembre de 1958.

—. "Crónicas del Salón (4). Balance y perspectiva", *El Tiempo*, Bogotá, 26 de septiembre de 1958.

—. "La pintura de hoy en Colombia", revista *Plástica*, n° 17, Bogotá, 1960.

—. "Yo entrevisto a Fernando Botero", magazín dominical de *El Espectador*, Bogotá, 1 de marzo de 1964.

—. "La narración mayor del Continente", *El Nacional*, 28 de marzo de 1976.

—. “El VII salón Atenas «Ya que estamos»”, *Arte en Colombia*, nº 17, Bogotá, diciembre de 1981.

—. “Propuesta para una doble lectura”, *Arte en Colombia*, nº 23, Bogotá, 1982.

VIDALES, Luis. “El IX Salón: el otro punto de vista”, *El Tiempo*, Bogotá, 31 de agosto de 1952.

VIGAS, Oswaldo. “En América Latina, el arte no debe olvidar sus raíces”, *El Tiempo*, Bogotá, abril de 1978.

VIVAS, Nelly. “Cuadro de F. Botero en el Museo de Arte Moderno de Nueva York”, *El Tiempo*, Bogotá, 24 de diciembre de 1961.

VON BONIN, Wibke. “Botero”, entrevista para la TV alemana, lecturas dominicales de *El Tiempo*, Bogotá, 27 de febrero de 1972.

ZALAMEA, Jorge. “Botero”, revista *Cromos*, nº 2215, Bogotá, 23 de noviembre de 1959.

ZEA DE URIBE, Gloria. “Cultura y desarrollo”, *Gaceta*, nº 10, volumen 1, Bogotá, mayo de 1977.

ZULETA, Estanislao. “Consideraciones sobre la pintura y la obra de Fernando Botero”, revista *Universidad de Antioquia*, nº 122, Medellín, 1955.

#### MATERIAL AUDIOVISUAL

*El mundo rotundo de Botero*, Televisión Española, (60 minutos), 1992.

*La Donación de Arte a Colombia*. Entrevista con el maestro Fernando Botero. Canal plus de España (30 minutos), 2000.

#### MONOGRAFÍAS

ARCINIEGAS, Germán. *Fernando Botero*, Madrid-París-Bogotá, Edilerner S.A., 1977.

BONAFoux, Pascal. *Botero*, París, Éditions Cercle d'Art, 1996.

CABALLERO BONALD, José Manuel. *Botero. La corrida*, Madrid, Lerner & Lerner, 1989.

CAU, Jean. *Fernando Botero – La corrida*, París, La Bibliothèque des Arts, 1990.

DÍAZ Hernán; TRABA, Marta. *Seis artistas contemporáneos colombianos*, Bogotá, Alberto Barco, 1963.

DUROZOI, Gerard. *Botero*, París, Éditions Hazan, 1992.

ENGEL, Walter. *Botero*, Bogotá, Ediciones Eddy Torres, 1952.

ESCALLÓN, Ana María. *Fernando Botero. Tauromaquia. Calendario Propal, 1492-1992*, Cali, Carvajal, 1992.

—. *Botero. Nuevas obras sobre lienzo*, Bogotá, Villegas editores, 1997.

FUENTES, Carlos. *Botero. Mujeres*, Bogotá, Villegas Editores, 2003.

FUMAROLI, Marc. *Botero. Dibujos*, Bogotá, Villegas Editores, 1999.

GALLWITZ, Klaus. *Botero*, Munich, Edition Galerie Buchholz, 1970; Medellín, Editorial Albon S.A., 1976; Stuttgart, Verlag Gerd Hatje, 1976.

—. *Fernando Botero*, New York, Rizzoli, 1976; Londres, Thames & Hudson, 1976.

GRIBAUDO, Paola. *Botero*, Milán, Susaeta Ediciones, 1990.

—. *Botero Affreschi - Chiesa della Misericordia. Pietrasanta*, Torino, Stamperia Artistica Nazionale, 1993.

HANSTEIN, Mariana. *Botero*, Colonia, Taschen, 2003.

JIMÉNEZ GÓMEZ, Carlos. *Retrato de familia. Una biografía de nuestra transición*, Bogotá, Editorial Visión Fotolitografía, 1975.

LAMBERT, Jean-Clarence. *Botero. Esculturas*, Bogotá, Villegas Editores, 1998.

LASCAULT, Gilbert. *Botero. La Pintura. Elogio de las esferas, de la carne, de la pintura y de muchas otras cosas más*, Madrid, Lerner & Lerner, 1992.

LEISER, Erwin. *Fernando Botero*, Zurich, Diogenes Verlag AG, 1983.

LONDOÑO VÉLEZ, Santiago. *Botero. La invención de una estética*, Bogotá, Villegas editores, 2003.

LÓPEZ BLÁZQUEZ, Manuel. *Fernando Botero*. Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1996.

MEDINA, Álvaro. "Botero encuentra a Botero"; *Procesos del arte en Colombia*, Bogotá, Colcultura, 1978.

MICHELSEN QUINTANA, Enrique. *Botero Posters*, Bogotá, Enrique Michelsen Ediciones, 1994.

MOLINA, Juan. *Hendidura e Hipérbole del cuerpo. Correspondencias entre Botero y García Márquez*, Mérida, Ediciones Mucuglifo, 1998.

PANESSO, Fausto. *Los intocables: Botero, Grau, Negret, Obregón, Ramírez Villamizar*, Bogotá, Ediciones Alcaraván, 1975.

PAQUET, Marcel. *Fernando Botero ou la plénitude de la forme*, Parigi, d'Autre Musée, 1983.

—. *Botero: Filosofía de la creación*, Tielt- Bélgica, Lannoo, 1985.

RATCLIFF, Carter. *Botero*, New York, Abbeville Press, 1980.

RESTANY, Pierre. *Botero*, Ginebra, SJS Inc., 1983; New York, Abrams, 1984.

RIVERO, Mario. *Botero*, Bogotá, Plaza & Janes, Ltda., 1973.

SÁNCHEZ ZEPEDA, Karla. *Fernando Botero. 50 años de vida artística*, México DF., Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2001.

SOAVI, Giorgio. *Botero*, Milano, fabbri Editori, 1988.

—. *Fernando Botero, Oeuvres 1959-1989*, Parigi, Celiv, 1990.

SPIES, Werner. *Fernando Botero: paintings and Drawings*, Munich, Prestel-Verlag, 1992.

SULLIVAN, Edward. *Botero. Sculptures*, New York, Abbeville Press, 1987.

—. *Botero: Dessins et aquarelles*, París, Cercle d'Art, 1992; Madrid, Lerner & Lerner, 1992.

TRABA, Marta. *Los cuatro monstruos cardinales*, México, Ediciones ERA, 1965.

- . *Mirar en Bogotá*, Bogotá, Instituto colombiano de cultura, 1976.
- . “Las dos líneas extremas de la pintura colombiana: Botero y Ramírez Villamizar”, *Historia abierta del arte colombiano*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1984.
- . “Las décadas emergentes”, *Arte de América Latina 1900-1980*, Banco Interamericano de Desarrollo, 1994.
- . *Hombre americano a todo color*, Bogotá, Universidad Nacional, Museo de Arte Moderno, Uniandes, 1995.

URRUTIA, María Cristina. *Como usted vea...Fernando Botero*, Mexico D. F., Ediciones Tecolote, 2001.

VARGAS LLOSA, Mario. *Botero. La suntuosa abundancia*, New York, William Gelender, 1985.

VASCO, Irene. *Un mundo del tamaño de Fernando Botero*, Bogotá, El Navegante Editores, 2000.

## II. Otras Fuentes Bibliográficas

ANDERSON IMBERT, Enrique. *El realismo mágico y otros ensayos*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1992.

APPELLA, Giuseppe. “Il realismo magico e il potere dell’immaginazione”, en: GOLDIN, Marco. *Da Ca’Pesaro a Morandi*, Conegliano, Marco Goldin editore, 2002.

ARANGO RESTREPO, Sofía; GUTIERREZ GÓMEZ, Alba. *Estética de la modernidad y artes plásticas en Antioquia*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2002.

ARGULLOL, Rafael. *Tres miradas sobre el arte*, Barcelona, Ediciones Destino, 1989.

ASTURIAS, Miguel Ángel. *Uomini di mais*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1981.

BALDINI, Umberto. *Masaccio*, Milano, Electa, 2001.



BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1983.

BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona, Barral, 1974.

BALTRUSAITIS, Jurgis. *Anamorphoses*, París, Flammarion, 1984.

BARRERA, Trinidad. *Del centro a los márgenes. Narrativa hispanoamericana del siglo XX*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003.

BAYÓN, Damián. *Historia del Arte Hispanoamericano. Siglos XIX y XX*, Madrid, Editorial Alhambra, 1988.

—. *América Latina en sus Artes*, México, D. F., Siglo Veintiuno editores, 2000.

BELLINI, Giuseppe. *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Castalia, 1997.

BERENSON, Bernard. *Los pintores italianos del Renacimiento*, México, Editorial Leyenda, 1944.

BERNARD, Emile; GASQUET, Joaquim; DENIS, Maurice; OSTHAUS, Karl-Ernst; GEFFROY, Gustave, et al. *Conversations avec Cézanne*, París, Mácula, 1978.

CANFIELD, Martha. *El "patriarca" de García Márquez. Arquetipo literario del dictador hispanoamericano*, Florencia, Opus Libri, 1984.

—. *Gabriel García Márquez*, Bogotá, Procultura, 1993.

CARNIANI, Mario. *Santa María Del Carmine e la Capella Brancacci*, Firenze, Becocci, sf.

CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*, Santiago de Chile, Editorial universitaria, 1973.

—. *Los pasos perdidos*, Buenos Aires, Losada, 2004.

CAZOTTE, Jacques. *El diablo enamorado*, Madrid, Ediciones Siruela S.A., 2005.

CLAIR, Jean. "Sul realismo magico", en: FAGIOLO DELL'ARCO, Maurizio. *Realismo Magico. Pittura e Scultura in Italia 1919-1925*, Milano, Mazzotta, 1988.

COBO BORDA, Juan Gustavo. *La mirada cómplice. Apuntes sobre artistas colombianos*, Cali, Universidad del Valle, 1995.

COUSTÉ, Alberto. "Notas biográficas", en: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cien años de soledad*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1990.

CREPALDI, Gabriela; LOORANDI, Franco; ZUFFI, Stefano. *Affreschi da Giotto a Michelangelo*, Milano, Mondadori, 2002.

DAZA DE GONZÁLEZ, Gloria. *Arte y artistas de Colombia, tomo II, 20º aniversario 1957-1977*, Bogotá, Compañía Central de Seguros S.A., Paez D & Cía Editores, 1977.

DE NICOLÒ SALMAZO, Alberta. *Mantegna*, Milano, Electa, 1997.

DE SALAS, Xavier. *Velázquez*, Barcelona, Editorial Noguer, 1962.

DOERNER, Max. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, Barcelona, Edit. Reverté, 1952.

EAGLETON, Terry; JAMESON, Fredric; SAID, Edward. "Modernism and imperialism"; *Nationalism, Colonialism, and Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990.

EIGER, Casimiro. *Crónicas de arte colombiano 1946/1963*, Bogotá, Banco de la República, 1995. Compilación y prólogo de Mario Jursich Durán.

FAGIOLO DELL'ARCO, Maurizio. *Realismo Magico. Pittura e Scultura in Italia 1919-1925*, Milano, Mazzotta, 1988.

—. *Clasicismo pittorico, Metafisica, Valori Plastici, Realismo Magico e "900"*, Genova, Edizioni Costa & Nolan, 1991.

FERNÁNDEZ MORENO, César. *América Latina en su literatura*, México D. F., Siglo Veintiuno editores, 2000.

FLAIM, Carmen. "Germania", en: FAGIOLO DELL'ARCO, Maurizio. *Realismo Magico. Pittura e Scultura in Italia 1919-1925*, Milano, Mazzotta, 1988.

FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Barcelona, Planeta – Agostini, 1985.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cien años de soledad*, Bogotá, Oveja Negra, 1985.

—. *Cien años de soledad*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1990.

—. *Todos los cuentos*, Bogotá, Oveja Negra, 1986.

—. “Obregón o la vocación desaforada”; *Alejandro Obregón*, Bogotá, Lerner & Lerner, 1992.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel; WALLRAFEN, Hannes. *Una jornada en Macondo*, Bogotá, Villegas Editores, 1999.

GAUTIER, Théophile. *La muerte enamorada*, Madrid, Hiparión, 1986.

GILARD, Jacques. “Prólogos y cronologías”, en: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Obra periodística, vol. IV, De Europa y América (1955-1960)*, Barcelona, Bruguera, 1983.

GONZÁLEZ ALCANTUD, José. *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*, Barcelona, Anthropos, 1989.

HEGEL, Georg. W.F. *Estética III*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1983.

HALE, John. *Il Rinascimento*, Milano, Mondadori, 1966.

HAUSER, Arnold. “Humor y tragedia”; *Origen de la Literatura y el Arte Moderno*, Madrid, Guadarrama, 1974.

HERNÁNDEZ, Ascensión; MENJÓN, M<sup>a</sup> Sancho. *¿Artistas o caraduras?*, Zaragoza, Alcaraván ediciones, 1998.

JOSET, Jacques. “Introducción y notas”, en: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cien años de soledad*, Madrid, Cátedra, 1987.

KANDINSKY, Wassily. *De lo espiritual en el Arte*, Barcelona, Editorial Labor, 1992.

KANT, Emanuel. *Lo Bello y lo Sublime. La Paz Perpetua*, Madrid, Espasa-Calpe, 1964.

LENZINI, Margherita; MANSUELLI, Guido; MICHELETTI, Emma. *La Galleria degli Uffizi*, Milano, Martello, 1971.

LESSING, Gotthold Efraim. *Laocoonte*, Barcelona, Iberia, 1957.

LIANO, Dante. “El realismo mágico no existe”, en: SARTOR, Mario (ed). *Realismo Magico, Fantastico e Iperrealismo nell'Arte e nella Letteratura Latinoamericane*, Udine, Forum, 2005.

LUCIE-SMITH, Edward. *Arte latinoamericano del siglo XX*, Barcelona, Ediciones Destino, 1994.

MAETZKE, Anna María. *Piero della Francesca*, Milano, Silvana Editoriale, 1998.

MATISSE, Henri. *Escrits et propos sur L'art*, París, Hermann, 1972.

MELO, Jorge Orlando. *Historia de Medellín I y II*, Bogotá, Suramericana de Seguros, 1996.

MENTON, Seymour. *Historia verdadera del realismo mágico, México*, Fondo de Cultura Económica, 1998.

MICHAUX, Henri. *Un certain plume*, París, Éditions Gallimard, 1963.

MICHELET, Jules. *L'oiseau*, París, éd. JML, 1982.

MURGIA, Adelaida. *Mantenga*, Verona, Arnoldo Mondadori, 1967.

MUSEO DE ARTE MODERNO. *Marta Traba*, Bogotá, Editorial Planeta, 1984.

MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA. *50 años Salón Nacional de Artistas*. Bogotá, Colcultura, 1983.

OLIVAR, Marcial. *Cien obras maestras de la pintura*, Vitoria, Salvat Editores, 1969.

ORTEGA RICAURTE, Carmen. *Diccionario de artistas en Colombia*, Bogotá, Ediciones Tercer Mundo, 1965.

PAOLI, Roberto. *Invito alla lettura di García Márquez*, Milano, Mursia, 1987.

PEÑA VIAL, Jorge. *Imaginación, símbolo y realidad*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Católica de Chile, 1987.

PINI, Ivonne. *Fragmentos de memoria: los artistas latinoamericanos piensan el pasado*, Bogotá, Ediciones Uniandes, 2001.

POE, Edgar Allan. *La caída de la casa Usher*, Madrid, Editorial, EDAF, 2005.

POTOCKI, Jan. *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, Madrid, Valmemar, 2002.

PROUST, Marcel. *En busca del tiempo perdido. El tiempo recobrado*, Tomo 7, Madrid, Alianza Editorial, 1976.

RABELAIS, François. *Gargantúa y Pantagruel*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1980.

RICARDOU, Jean. *L'ordine e la disfatta*, Cosenza, Lerici, 1976.

RICOEUR, Paul. *Temps et récit*, volume I, París, Seuil, 1983.

RIVERO, Mario. *Artistas plásticos en Colombia. Los de ayer y los de hoy*, Bogotá, Estamato Editores, 1982.

RIVIÈRE, R. P.; SCHNERB, Jacques Felix. *L'atelier de Cézanne*, París, L'Echoppe, 1991.

ROH, Franz. *Nach Expressionismus. Magíster Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*, Leipzig, Klinkhardt & Bierman, 1925.

ROSSET, Clément. *El principio de crueldad*, Valencia, Pre-texto, 1994.

RUBIANO CABALLERO, Germán. "La figuración tradicionalista", en: BARNEY-CABRERA, Eugenio. *Historia del Arte Colombiano*, Bogotá, Salvat Editores, 1975.

—. "Museos, salones, bienales y escuelas", en: BARNEY-CABRERA, Eugenio. *Historia del Arte Colombiano*, Barcelona, Salvat, 1986.

RUEDA ENCISO, José Eduardo. *Los imaginarios y la pintura popular*, Bogotá, Cerec, 1993.

SAGAN, Françoise. *La Maison de Raquel Vega: Fiction d'après le tableau de Fernando Botero*, París, La Différence, 1985.

SALABERT, Pere. *(D)efecto de la pintura*, Barcelona, Anthropos, 1985.

—. *Pintura anémica, cuerpo suculento*, Barcelona, Laertes, 2003.

—. *Sphairos. Geografía del amor y la imaginación*, Barcelona, Laertes, 2005.

SARDUY, Severo. *La simulación*, Caracas, Monte Ávila, 1982.

SARTOR, Mario (ed). *Realismo Magico, Fantastico e Iperrealismo nell'Arte e nella Letteratura Latinoamericane*, Udine, Forum, 2005.

SCHOPENHAUER, Arturo. "La risa", *Schopenhauer en sus páginas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991.

SEGRE, Cesare. "Il tempo curvo di Gabriel García Márquez", *I Segni e la critica*, Torino, Einaudi, 1969.

SERRANO RUEDA, Eduardo. "Un lustro visual", *Ensayos sobre Arte Contemporáneo Colombiano*, Bogotá, Ediciones Tercer Mundo, 1976.

—. *Cien años de arte colombiano 1886-1986*, Bogotá, Villegas Editores, 1985.

—. *El bodegón en Colombia*, Bogotá, Museo de Arte Moderno, Ediciones Alfred Wild, 1992.

SLOTTERDIJK, Peter. *Esferas I*, Madrid, Ediciones Siruela, 2003.

TODOROV, Tzvetan. *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti Libri s.p.a., 2005.

VARGAS LLOSA, Mario. *García Márquez: Historia de un deicidio*, Caracas, Monte Ávila, 1971.

VERLICHAK, Victoria. *Marta Traba. Una terquedad furibunda*, Bogotá, Editorial Planeta, 2003.

WIRTZ, Rolf. *Firenze. Arte & Architettura*, Milano, Könemann, 2000.

ANEXOS

## I. LA DONACIÓN DE ARTE

### Medellín y Bogotá

El sentimiento de cercanía que aún en la distancia ha experimentado Fernando Botero con respecto a su país natal, ha sido evidenciado una vez más a través de su generosidad. Si bien la ciudad de Medellín ya había sido protagonista de anteriores donaciones, al igual que el Museo Nacional de Colombia, en Bogotá, es con la entrada del nuevo milenio que el artista realiza una de las donaciones de obras de arte más valiosas a Colombia.

Después de perfectos acondicionamientos, a nivel espacial y técnico, de cada uno de los recintos que alojarían definitivamente sus obras, el Museo de Antioquia, en Medellín y el Museo Botero, en Bogotá abrieron sus puertas al público en el año 2000, durante los meses de octubre y noviembre, respectivamente.

El Museo de Antioquia, antiguo Museo de Zea, cambia de sede, y es destinado para este fin el palacio Municipal de Medellín, edificio construido en la primera mitad de los años treinta y catalogado como patrimonio nacional. Junto al aporte, también económico con el que colabora el artista, se cuenta con el patrocinio del Ministerio de Cultura, Empresas Públicas de Medellín y varias compañías del sector privado. El Ministerio de Hacienda declara exentas de gravámenes fiscales las piezas de arte donadas a entidades culturales de beneficio público, lo que facilita la donación de estos cuadros y esculturas a las ciudades de Bogotá y Medellín.

El Banco de la República es la Institución que asume la tutela de la donación hecha a la ciudad de Bogotá, compuesta por su colección privada de arte y de otras obras de su autoría. Para ello, remodela y adecua la Casa Republicana, localizada frente a la Biblioteca Luís Ángel Arango, originalmente sede del Palacio Arzobispal, y posteriormente sede de la Hemeroteca Luís López de Mesa y de la Corte Suprema de Justicia.

La finalidad de una acción de tal magnitud se manifiesta en palabras del artista el día de la inauguración del Museo en Medellín:

Con este bello museo que inauguramos, nuestra idea y esperanza es crearle a Medellín, además de su inocultable transformación urbana, una nueva cara moral. Que nuestra ciudad ya no sea más la del cartel de la droga ni de la violencia [...] sino la ciudad del trabajo, de la educación, del progreso, de la industria, del Museo de Antioquia, del festival de poesía, de la orquesta infantil, y de las plazas llenas de esculturas por todas partes, así como son



las grandes capitales del mundo. Medellín puede y debe ser [...] la ciudad de la paz<sup>1</sup>.

La trascendencia de estas donaciones a Colombia, a través de los museos de Medellín y Bogotá, traspasa los límites de lo artístico para hacerse presente a nivel urbano. El replanteamiento y reestructuración de la zona colindante a los museos, es una realidad que trae consigo la revitalización de zonas deprimidas, que desde ahora se convierten en puntos de atracción cultural. En el caso de Medellín, se desarrolla el proyecto “Ciudad Botero, un proyecto cultural para la paz”, en donde la céntrica plaza Berrio, enclave esencial del centro de la ciudad, sufre transformaciones de gran magnitud, abriéndose al espacio público y entretejiéndose con otros hitos culturales que empiezan a ser reconocidos y disfrutados por el peatón. Un estudio detallado sobre las repercusiones de este proyecto, tanto en el campo arquitectónico como en el humano, son analizadas por la historiadora Ascensión Hernández, quien plantea paralelismos con el fenómeno Guggenheim – Bilbao, ya que en los dos casos se persigue la revitalización urbana y una mayor cohesión social, lo que revierte en una recuperación económica de la ciudad<sup>2</sup>.

Un aspecto relevante es la forma en la que el Museo de Antioquia ha querido llevar el arte a todos los estratos de la ciudad, creando para ello el “Programa Barrios Amigos. Un Museo para todos”, campaña humana de culturización de los estratos más deprimidos, bajo el lema de “El arte para todos”, como enlace y reorganización, ya no sólo urbanística, sino como reestructuración social. Dejando atrás las viejas ideas de que el arte es para la élite, el museo abre sus puertas sin distinción alguna. Para tal empresa existen programas de capacitación y orientación de la población menos informada, con el fin de hacer del arte algo cercano y motivo de alegría en sus vidas. La respuesta de la gente ha sido tan gratificante, que las directivas trabajan sin cesar para hacer de lo hasta ahora logrado, un hecho habitual.

La donación a Medellín del año 2000 está integrada por 21 obras de artistas contemporáneos como Rauschemberg, Tàpies, Matta, Lam y Stella entre otros. Cada uno con su personal y especial estilo, da a conocer diferentes movimientos artísticos contemporáneos, haciendo realidad uno de los objetivos pretendidos por Botero a través de la donación: acercar el gran arte a los colombianos.

El Museo de Antioquia recibió 93 obras del artista colombiano entre dibujos, óleos y pasteles, junto con 23 monumentales esculturas que conforman uno de los hitos de la ciudad: la plazoleta de las esculturas, en la Plaza Botero.

---

<sup>1</sup> Santiago Londoño, *Botero. La invención de una estética*, Bogotá, Villegas Editores, 2003, pp. 618-619.

<sup>2</sup> Cf. Ascensión Hernández, “El efecto Guggenheim-Bilbao en Latinoamérica: Medellín, Ciudad Botero, un proyecto cultural para la paz”, en *Artigrama*, nº 17, Zaragoza, 2002, pp. 149-176.

Por su parte, el Museo Botero, en Bogotá, quedó integrado por 85 obras de artistas del siglo XIX y XX, cubriendo un periodo de casi 140 años de la historia del arte, desde Camille Corot hasta Miquel Barceló, junto con 123 obras de su autoría. Destaca dentro de la colección particular el predominio de pintores impresionistas como Boudin, Monet, Renoir, Sisley y Degas, entre otros, al igual que pintores postimpresionistas como Toulouse-Lautrec, Bonard, Vuillard y Maillol. Dentro de los expresionistas, podemos citar a Nolde, Kokoschka, Groz y Beckmann. También forman parte de esta donación obras de artistas cubistas como Picasso, Braque y Léger; surrealistas como Ernst, Miró, Dalí, Delvaux, Matta y Lam; de la escuela de París, Soutine, Roualt y Chagall; italianos como Giorgio de Chirico y Giacomo Manzú; y artistas contemporáneos como Giacometti, Balthus, Calder, Henry Moore, Bacon, Dubuffet, Tàpies, Willem de Kooning, entre otros.

La donación al Museo Botero de Bogotá fue exhibida durante el verano del 2000 en la Sala de exposiciones de la Fundación Santander Central Hispano, bajo el título “De Corot a Barceló: la colección de Fernando Botero”

La presencia definitiva en Colombia de ésta importante donación sin precedentes, llena de gratitud y regocijo al pueblo colombiano y se convierte en estímulo de renovación.

Se adjuntan los listados de las obras donadas a los museos de Medellín y Bogotá, especificando las donaciones del año 2000 y la última donación al Museo de Antioquia realizada en el año 2004. Todas las obras se pueden apreciar en el DVD que se adjunta a la tesis como anexo III.

**1. DONACIÓN AL MUSEO DE ANTIOQUIA. MEDELLÍN. RELACIÓN DE OBRAS DE FERNANDO BOTERO****RELACIÓN DE PINTURAS**

01. *Mrs. Rubens n° 4*. 1968. Óleo sobre lienzo. 183 x 195´5 cm
02. *La familia colombiana*. 1973. Óleo sobre lienzo. 183 x 195´5 cm
03. *Nuestra Señora de Colombia*. 1967. Óleo sobre lienzo. 228 x 193 cm
04. *Pedro*. 1974. Óleo sobre lienzo. 194 x 150 cm
05. *Retrato de Cecilia*. 1968. Óleo sobre lienzo. 194 x 117 cm
06. *Naturaleza muerta*. Óleo sobre lienzo. 171´5 x 186 cm
07. *Canasta con frutas*. 1973. Óleo sobre lienzo. 175 x 192 cm
08. *Ex-voto*. 1970. Óleo sobre lienzo. 241 x 193 cm
09. *Rosita*. 1973. Óleo sobre lienzo. 170´5 x 128´5 cm
010. *La alacena*. 1993. Óleo sobre lienzo. 169 x 130 cm
011. *Visita de Luis XVI y María Antonieta a Medellín, Colombia*. (Díptico). 1990. Óleo sobre lienzo. 273 x 208´5 cm
012. *Flores*. 1998. Óleo sobre lienzo. 228 x 205 cm
013. *Naturaleza muerta, con lámpara y libro*. 1999. Óleo sobre lienzo. 162 x 103 cm
014. *El Palacio – La Esposa y el General*. (Díptico). 1975. Óleo sobre lienzo. 257 x 120 cm (c/u)
015. *La casa de Amanda Ramírez*. 1988. Óleo sobre lienzo. 225 x 187 cm
016. *Trabajadores*. 1994. Carboncillo y pastel sobre lienzo. 125 x 98 cm
017. *Mano*. 1998. Lápiz, acuarela y pastel sobre lienzo. 175 x 122 cm

018. *La criada*. 1998. Lápiz, acuarela y pastel sobre lienzo. 130 x 103 cm
019. *Naturaleza muerta, con helado*. Acuarela sobre papel. 107 x 140 cm
020. *Naturaleza muerta, frente a una ventana*. 1995. Acuarela, pastel y lápiz sobre lienzo. 98 x 117 cm
021. *Mujer en la ventana*. 1996. Acuarela sobre lienzo. 130 x 100 cm
022. *Hombre*. 1996. Acuarela sobre lienzo. 125 x 100 cm
023. *Naturaleza muerta con sandía*. 1993. Lápiz, acuarela y pastel sobre lienzo. 105 x 131 cm
024. *Mujer bebiendo*. 1996. Acuarela sobre lienzo. 139 x 103 cm
025. *Mujer fumando*. 1993. Carbón y pastel sobre lienzo. 122 x 96 cm
026. *La colombiana*. 1981. Acuarela sobre papel. 158 x 113'5 cm
027. *Colombiana*. 1990. Pastel sobre papel. 56 x 46 cm
028. *Colombiano*. 1993. Pastel sobre papel. 62 x 47 cm
029. *Mujer desvistiéndose*. 1990. Acuarela sobre papel. 95 x 71 cm
030. *El balcón*. 1990. Acuarela sobre papel. 87 x 68 cm
031. *Toro*. 1991. Carboncillo sobre lienzo. 47 x 35'5 cm
032. *Adán y Eva*. 1999. Carboncillo y acuarela sobre papel. 43 x 36 cm
033. *Mujer en una cama*. 1997. Carboncillo y acuarela sobre papel. 47 x 35'5 cm
034. *Naturaleza muerta, con jarra y cebollas*. 1999. Lápiz y carboncillo sobre papel. 48 x 39 cm
035. *Hombre enfrente de una ventana*. Lápiz y carbón sobre papel. 47 x 37 cm
036. *Pedrito*. 1975. Lápiz sobre papel. 76 x 56'5 cm
037. *Matador de perfil*. 1986. Grafito sobre papel. 61 x 46 cm
038. *Toro muriendo*. 1991. Bistre sobre papel. 40 x 56 cm

039. *Matador sentado*. 1991. Sanguina sobre papel. 54 x 39 cm
040. *Picador de pie*. 1985. Lápiz sobre papel. 43 x 34 cm
041. *La estocada*. Lápiz y sanguina sobre papel. 36 x 51 cm
042. *Torero de pie*. 1986. Grafito sobre papel. 61 x 46 cm
043. *La cuadrilla*. 1984. Grafito sobre papel. 51 x 36 cm
044. *Verónica*. 1991. Lápiz sobre papel. 55 x 39 cm
045. *Picador*. 1991. Lápiz sobre papel. 53 x 39 cm
046. *Matador*. 1986. Aguada y grafito sobre papel. 43 x 36 cm
047. *La pica*. 1986. Grafito sobre papel. 61 x 46 cm
048. *Hombre en un caballo*. 1997. Lápiz y acuarela sobre papel. 35'5 x 44,5 cm
049. *Pedrito*. 1975. Lápiz y acuarelado sobre papel. 59 x 43'5 cm
050. *Obispo*. 1990. Lápiz y aguada sobre papel.
051. *Máter dolorosa*. 1990. Lápiz tinta y acuarela sobre papel. 48 x 36 cm
052. *Pareja*. 1989. Carboncillo y pastel sobre papel negro. 46 x 34 cm
053. *Picador (sobre verde)*. 1991. Óleo sobre lienzo. 48 x 40 cm
054. *El paseo*. 1985. Óleo sobre lienzo. 39 x 40'5 cm
055. *Banderillas*. 1987. Óleo sobre lienzo. 29'5 x 41 cm
056. *El patio*. 1999. Óleo sobre lienzo. 35'5 x 47 cm
057. *La plaza*. 1999. Óleo sobre lienzo. 37'5 x 35 cm
058. *Hombre reclinado*. 1998. Óleo sobre lienzo. 30,5 x 41 cm
059. *Hombre nadando*. 1995. Óleo sobre lienzo. 37 x 29,5 cm
060. *Muerte de Pablo Escobar*. 1999. Óleo sobre lienzo. 45 x 34 cm
061. *Corazón de Jesús*. 1999. Óleo sobre lienzo. 40 x 37 cm

- 
062. *Antes del paseo*. 1991. Óleo sobre lienzo. 49 x 41 cm
063. *Viejo matador*. 1995. Óleo sobre lienzo. 56'5 x 47'5 cm
064. *La estocada*. 1991. Óleo sobre lienzo. 36 x 49 cm
065. *Alguacil*. 1997. Óleo sobre lienzo. 49 x 44 cm
066. *Caridad*. 1994. Pastel sobre papel. 29 x 33 cm
067. *Balcón*. 1998. Óleo sobre lienzo. 203 x 123 cm
068. *Virtud*. 1989. Óleo sobre lienzo. 157 x 118 cm
069. *Santa Rosa de Lima*. 1993. Óleo sobre lienzo. 252 x 155 cm
070. *Naranjas*. 1989. Óleo sobre lienzo. 170 x 197 cm
071. *Naturaleza muerta, con diario*. 1989. Óleo sobre lienzo. 130 x 168 cm
072. *La noche*. 1997. Óleo sobre lienzo. 160 x 207 cm
073. *Cabeza de Cristo*. 1976. Óleo sobre lienzo. 195 x 179 cm
074. *Cézanne*. 1998. Óleo sobre lienzo. 190 x 110 cm
075. *Pareja*. 1999. Óleo sobre lienzo. 181 x 156 cm
076. *La cocina*. 1997. Óleo sobre lienzo. 202 x 163 cm
077. *Mesa de cocina*. 1970. Óleo sobre lienzo. 190 x 172 cm
078. *Hombre cayendo de un caballo*. 1994. Óleo sobre lienzo. 98 x 118 cm
079. *Carrobomba*. 1999. Óleo sobre lienzo. 112 x 82 cm
080. *El pueblo*. 1995. Óleo sobre lienzo. 157 x 113 cm
081. *La catedral*. 1998. Óleo sobre lienzo. 108 x 168 cm
082. *Mujer frente a un espejo*. 1996. Óleo sobre lienzo. 87'5 x 69 cm
083. *Mujer*. 1991. Óleo sobre papel. 116 x 99 cm
084. *Velázquez*. 1997. Óleo sobre lienzo. 101'5 x 84 cm

085. *Ministro de guerra*. 1977. Pastel sobre papel. 171 x 131 cm
086. *Naturaleza muerta*. 1969. Pastel sobre papel. 112 x 135 cm
087. *Monseñor*. 1970. Pastel sobre papel. 126 x 101 cm
088. *Uvas*. 1976. Pastel sobre papel. 112 x 134 cm
089. *Poodle*. 1971. Pastel sobre papel. 159'5 x 127 cm
090. *Patio de caballos*. 1988. Óleo sobre lienzo. 167 x 133 cm
091. *El quite*. 1988. Óleo sobre lienzo. 209'5 x 292 cm
092. *Picador*. 1992. Óleo sobre lienzo. 240 x 186 cm
093. *La pica*. 1992. Óleo sobre lienzo. 213 x 190 cm
094. *Picador y caballo*. 1988. Óleo sobre lienzo. 204 x 170 cm
095. *Toro*. 1992. Óleo sobre lienzo. 179 x 242 cm
096. *Caballo del picador*. 1986. Óleo sobre lienzo. 172 x 132 cm
097. *Matador*. 1988. Óleo sobre lienzo. 188 x 126 cm
098. *El zurdo y su cuadrilla*. 1987. Óleo sobre lienzo. 206 x 256 cm
099. *Pase natural*. 1986. Óleo sobre lienzo. 183 x 172 cm
0100. *Un abogado*. 1994. Acuarela. 100 x 80 cm
0101. *Desnudo*. 1994. Acuarela. 110 x 72 cm
0102. *Mujer con sombrero*. 1994. Acuarela. 110 x 82 cm
0103. *Canasta con uvas*. 1976. Acuarela sobre papel. 54 x 73 cm
0104. *Cebollas*. 1986. Pastel sobre papel. 44 x 51 cm
0105. *Limonas*. 1986. Pastel sobre papel. 41 x 48 cm
0106. *Naranjas*. 1987. Pastel sobre papel. 36 x 41 cm

**RELACIÓN DE ESCULTURAS**

01. *Mujer con sombrilla*. 1977. Bronce. 128 x 95 x 86 cm
02. *Hombre con bastón*. 1977. Bronce. 203 x 90 x 70 cm
03. *Adán*. Bronce. 216 x 104 x 58 cm
04. *Eva*. Bronce. 214 x 88 x 71 cm
05. *Venus*. Bronce. 178 x 83'5 x 60 cm
06. *Mujer con moño*. Bronce. 72 x 77 x 71'5 cm
07. *Torso femenino*. Bronce. 109 x 77 x 47'5 cm
08. *Cabeza*. 1981. Mármol de Siena. 48 x 41 x 45'5 cm
09. *Mujer sentada*. Bronce. 101 x 60'5 x 71'5 cm
010. *La mano*. 1975. Bronce. 86 x 56 x 44,5 cm
011. *Columna con pájaro*. Bronce. 208'5 x 91'5 x 91'5 cm
012. *Bodegón*. 1977. Epoxi. 66 x 123'5 x 78 cm
013. *Guitarra*. Bronce. 43 x 52'5 x 107'5 cm
014. *Florero*. Bronce. 125 x 78 x 85'5 cm
015. *Pájaro*. Bronce. 42 x 28'5 x 37 cm
016. *Mujer reclinada*. Bronce. 39 x 89'5 x 52 cm



**2. DONACIÓN AL MUSEO DE ANTIOQUIA. MEDELLÍN. RELACIÓN DE OBRAS DE ARTISTAS INTERNACIONALES**

01. LEX KATZ. *Retrato de Maxine*. 1980. Óleo sobre lienzo, 122 x 87 cm
02. ANTONI TÀPIES. *Punto blanco*. 1997. Óleo, lápiz y laca sobre papel, 150 x 120 cm
03. ANTONI TÀPIES. *Rito*. 1998. Tierra, barníz sintético y pintura sobre madera, 220 x 200 cm
04. DIETER HACKER. *Viaje al fin del mundo*. 1987. Óleo sobre lienzo, 250 x 250 cm
05. MIQUEL BARCELÓ. *Caminar*. 1997. Mixta sobre lienzo, 205 x 250 cm
06. FRANK STELLA. *Doble desmodulador gris* (díptico). 1968. Acrílico sobre lienzo, 176 x 351 cm
07. FRANK STELLA. *El alcázar*. 1989. Collage, 191 x 142 cm
08. HORTS ANTES. *La escalera*. 1968- 1969. Acrílico, 150 x 120 cm
09. MANOLO VALDÉS. *Bodegón con fondo negro*. 1993. Óleo sobre lienzo y arpillera, 170 x 240 cm
010. NEIL WELLIVER. *Puesta de sol*. 1996. Óleo sobre lienzo, 213 x 213 cm
011. RAYMOND MASON. *Roma*. 1989. Bajo relieve con resina coloreada, 106 x 144'5x13 cm
012. RAUSCHENBERG. *Detalle del desfile de Bawery (Borealis)*. 1989. Acrílico y pátina sobre metal, 154 x 93 cm
013. RAUSCHENBERG. *Sueño diurno*. 1985. Acrílico y montaje sobre lienzo, 166 x 93 cm
014. ROBERTO MATTA. *Los furiosos del espíritu*. 1957. Óleo sobre lienzo, 153 x 206 cm
015. ROBERTO MATTA. *Vigilia de Eva*. 1963. Óleo y arena sobre lienzo, 180'3 x 180'3 cm
016. SAM FRANCIS. *Sin título*. 1965. Acrílico sobre papel, 101'5 x 58'5 cm

017. SOPHIA VARI. *La raíz y la noche*. 1996. Montaje en técnica mixta, 165 x 130 cm
018. THOMAS ORTHMAN. *Naturaleza en silencio*. 1999. Acuarela, 118 x 148 cm
019. VINCENT DESIDERIO. *Hombre cantando*. 1998. Óleo sobre papel, 128 x 97 cm

#### RELACIÓN DE PINTURAS ÚLTIMA DONACIÓN AL MUSEO DE ANTIOQUIA, 2004

01. ARIKHA AVIGDOR. *Anne in green with glasses*. 1996. Óleo sobre lienzo, 115 x 89 cm
02. ARMAN. *Symphonic Expansion*. 1991. Mixta sobre lienzo, 182 x 246 x 22 cm
03. GIACOMO MANZU. *Busto di donna*. 1937. Bronce, 40 x 48 x 29 cm
04. JACQUES LIPCHITZ. *Hagar in the desert*. 1949. Bronce, 77 x 76 x 53 cm
05. MAX ERNST. *Hombre botella*. Bronce.
06. RICHARD ESTES. *Broadway looking towards Columbus circle*. 2002. Óleo sobre lienzo, 96 x 152 cm
07. RUFINO TAMAYO. *Cabeza en blanco*. 1970. Óleo y arena sobre lienzo, 50 x 35 cm
08. RUFINO TAMAYO. *Mujer*. 1970. Óleo sobre lienzo, 130 x 97 cm
09. WIFREDO LAM. *Liberación, la boca roja*. 1947. Óleo sobre lienzo, 125 x 156 cm
010. AUGUST RODIN. *Iris*. Bronce, 49 x 40 x 22 cm
011. CESAR. *El pulgar*, bronce

**3. DONACIÓN AL MUSEO BOTERO. BOGOTÁ. RELACIÓN DE OBRAS DE ARTISTAS INTERNACIONALES**

01. JEAN BAPTISTE-CAMILLE COROT. *Gitana con pandereta*, anterior a 1862. Óleo sobre lienzo, 59 x 38 cm
02. JEAN BAPTISTE-CAMILLE COROT. *El pequeño valle*. 1971. Óleo sobre lienzo, 55 x 47 cm
03. CLAUDE MONET. *El Geldersekkade de Amsterdam en invierno*. ca. 1871-1874. Óleo sobre lienzo, 55 x 65 cm
04. ARMAND GUILLAUMIN. *Le chemin sous le bois*. 1875. Óleo sobre lienzo, 56 x 46 cm
05. ALFRED SISLEY. *El talud del ferrocarril en Sèvres*. ca. 1879. Óleo sobre lienzo, 37'5 x 46 cm
06. PIERRE-AUGUSTE RENOIR. *Paisaje de Lîle de France*. 1883. Óleo sobre lienzo, 54 x 65 cm
07. PIERRE-AUGUSTE RENOIR. *Vera Sergine Rendir*. 1914. Óleo sobre lienzo, 49 x 59 cm
08. EUGÈNE BOUDIN. *Puerto de Trouville*. 1884. Óleo sobre lienzo, 46 x 65 cm
09. GUSTAVE CAILLEBOTTE. *La llanura de Gennevilliers*. 1884. Óleo sobre lienzo, 54 x 65 cm
010. CAMILLE PISSARRO. *El Louvre, mañana brumosa*. 1901. Óleo sobre lienzo, 73 x 92 cm
011. HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC. *Bebedora de absenta en Grenelle*. Óleo sobre lienzo, 55 x 49 cm
012. EDGARD DEGAS. *Mujer*. 1881. Bronce, 42 x 32 x 25 cm
013. EDGARD DEGAS. *Mujer en el baño*. 1902. Pastel y carbón sobre papel, 66 x 71 cm
014. GUSTAV KLIMT. *Estudio para el retrato de la señora Wittengenstein*. 1904 -1905. Lápiz sobre papel, 55 x 34'5 cm
015. JACQUES LIPCHITZ. *Frutero con uvas*. 1918. Óleo y tierra sobre tabla, 36 x 46 cm

016. OSCAR KOKOSCHKA. *Retrato de mujer por la izquierda*. 1923. Acuarela sobre papel amarillo, 69 x 51 cm
017. EDOUARD VUILLARD. *Retrato de Madame La Fontaine*. 1923. Temple sobre lienzo, 130 x 97 cm
018. GEORGE GROSZ. *Conversación*. 1925. Pluma, tinta, y acuarela sobre papel, 75 x 56 cm
019. KEES VAN DONGEN. *La baronesa D. con ramo de flores*. ca. 1925-1930. Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm
020. ALBERT MARQUET. *Navegación en el viejo puerto*. 1927, Óleo sobre lienzo, 65 x 81 cm
021. SALVADOR DALÍ. *Busto retrospectivo de mujer*. 1933 (1977). Bronce pintado y dorado, escayola pintada, gorro de plumas, abalorio, banda de plástico, dos plumas y cristales de madera pintados con tinta, 70 cm
022. BALTHUS. *Estudio para La lección de guitarra*. 1934. Lápiz sobre papel, 30 x 40 cm
023. BALTHUS. *Busto de mujer joven*. ca. 1960-1970. Lápiz sobre papel, 100 x 70 cm
024. PIERRE BONNARD. *Desnudo con silla*. 1935-1938. Óleo sobre lienzo, 127 x 97 cm
025. CHAIM SOUTINE. *La cocinera (mujer de azul)*. ca. 1935. Óleo sobre lienzo, 53 x 26 cm
026. FERNAND LÉGER. *Paisaje*, 1936. Óleo sobre lienzo, 92 x 65 cm
027. FERNAND LÉGER. *Mapa de Colombia*. 1949. Acuarela y tinta sobre papel, 39 x 32 cm
028. FERNAND LÉGER. *Grupo en el campo*. ca. 1945-1950. Tinta sobre papel, 64 x 90 cm
029. MAX BECKMANN. *Maternidad*, 1936, óleo sobre lienzo, 138'5 x 89 cm
030. GEORGE ROUAULT. *La Santa Faz*. 1937. Óleo sobre lienzo, 104 x 75 cm
031. HENRI LAURENS. *La tierra; el agua*. 1937. Terracota, 60 x 86 x 21 cm

032. EMIL NOLDE. *Marisma con molino de viento*. 1940. Acuarela en papel japonés, 33 x 46 cm
033. GEORGE BRAQUE. *El velador*. 1941. Óleo sobre lienzo, 206 x 79 cm
034. GEORGE BRAQUE. *Jarro y as de trébol*. 1943. Óleo sobre lienzo, 38 x 54 cm
035. JULIO GONZÁLEZ. *Mano derecha levantada; Mano izquierda levantada*. 1942 (1990). Bronce, 44 x 15x 14 y 37 x 18 x 15 cm
036. PABLO PICASSO. *Mujer con sombrero*. 1943. Tinta china y acuarela sobre papel, 54 x 53 cm
037. PABLO PICASSO. *Arles. El rueda delante del Ródano*. 1960. Óleo sobre lienzo, 80 x 100 cm
038. PABLO PICASSO. *Hombre sentado con pipa*. 1969. Óleo sobre lienzo, 160 x 130 cm
039. PABLO PICASSO. *Mujer reclinada*. 1972. Tinta sobre papel, 50 x 63 cm
040. JOAQUÍN TORRES GARCÍA. *Estructura con esquema de objetos*. 1944. Óleo sobre lienzo, 49 x 70 cm
041. ARISTIDE MAILLOL. *Armonía*. 1944. Bronce con pátina, 161 x 45 x 30 cm
042. HENRI MATISSE. *Dibujo de mujer*. 1944. Pluma, 55 x 34 cm
043. SONIA DELAUNAY. *Sin título*. 1945. Gouache y collage sobre papel, 61 x 50 cm
044. JOAN MIRÓ. *El disco rojo persiguiendo a la alondra*. 1953. Óleo sobre lienzo, 129 x 96 cm
045. GIACOMO MANZÚ. *Cardenal sentado*. 1953. Bronce, 80 cm de alto (pieza única)
046. GIORGIO DE CHIRICO. *Naturaleza muerta evangélica*. 1956. Óleo sobre lienzo, 60 x 50 cm
047. WILFREDO LAM. *Tótem*. 1957. Óleo sobre lienzo, 225 x 68 cm
048. SERGE POLIAKOFF. *Composición*. 1957. Óleo sobre lienzo, 73 x 91 cm
049. RUFINO TAMAYO. *Matrimonio*. 1958. Óleo sobre lienzo, 139 x 193 cm

050. HENRY MOORE. *Dos figuras reclinadas*. 1958. Lápiz y pluma sobre papel, 29 x 24 cm
051. HENRY MOORE. *Figura reclinada núm. 7*. 1978-1980. Bronce con pátina, 55 x 100 cm (edición 9ª)
052. ROBERTO MATTA. *Acontecimiento*. 1959. Óleo sobre lino, 203 x 298 cm
053. EMILIO GRECO. *La gran bañista IV*. 1959. Bronce, 177 x 65 x 48 cm
054. MAX ERNST. *Explosión en una catedral*. 1960. Óleo sobre lienzo, 130 x 195 cm
055. MAX ERNST. *La más bella*. 1967 (1977). Bronce, 183 x 33 x 40 cm
056. MAX ERNST. *Gran Genio*. 1967 (1988). Bronce, 156 x 223 x 70 cm
057. FRANCIS BACON. *Estudio de niño*. 1960. Óleo sobre lienzo, 150 x 119 cm
058. ALBERTO GIACOMETTI. *Carolina sobre fondo blanco*. 1961. Óleo sobre lienzo, 188 x 80 cm
059. ROBERT MOTHERWELL. *Estructura ante el Mediterráneo italiano*. 1961-1967. Óleo sobre papel, 131x107 cm
060. PAUL DELVAUX. *Mujeres de vida galante*. 1962. Óleo sobre lienzo, 140 x 122 cm
061. ASGER JORN. *Hortalizas Frescas*. 1962. Óleo sobre lienzo, 120 x 80 cm
062. JEAN DUBUFFET. *El ordenanza*. 1963. Óleo sobre lienzo, 208x120 cm
063. FRANK STELLA. *Doble juego gris*. 1968. Óleo sobre lienzo, 150x300 cm
064. WILLEM DE KOONING. *Mujer sentada*. 1970. Óleo sobre vitela, 106 x 109 cm
065. ALEXANDER CALDER. *Gran espiral*. 1970. Gouache, 78 x 58 cm
066. ALEXANDER CALDER. *Arlequín con bolas de nieve*. 1970. Móvil, 89 x 114 cm
067. HELLEN FRANKENTHALER. *Kingsway*. 1975. Acrílico sobre lienzo, 233 x 353 cm
068. ANTHONY CARO. *Nevertheless*. 1979. Hierro, 76 x 6 3x 40 cm

069. MARC CHAGALL. *El payaso volador*. 1981. Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm
070. ROBERT RAUSCHENBERG. *Singe (Salvage Series)*. 1984. Acrílico sobre lino, 213 x 86 cm
071. RONALD B. KITAJ. *Sorbonne Hôtel*. 1990. Óleo sobre lienzo, 217 x 58 cm
072. RAYMOND MASON. *París*, 1991. Bajo relieve en resina coloreada, 102 x 43 cm
073. ANTONI TÀPIES. *Principio*. 1995. Polvo de mármol, barniz pintado sobre madera, 200 x 175 cm
074. MANOLO VALDÉS. *Perfil con sombrero déco*. 1996. Óleo en burlap, 170 x 70 cm
075. RICHARD ESTES. *Autobús de Broadway en la calle Liberty*. 1996. Óleo sobre lienzo, 86 x 121 cm
076. NEIL WELLIVER. *Puesta de sol de febrero*. 1996. Óleo sobre lienzo, 213 x 213 cm
077. FRANK AUERBACH. *Mornington Crescent hacia el Sur*. 1996-1997. Óleo sobre lienzo, 127 x 140 cm
078. ALEX KATZ. *Luz de luna II*. 1997. Óleo sobre lienzo, 182 x 243 cm
079. SOPHIA VARI. *Doble espada*. 1997. Bronce, 123 x 40 x 23 cm
080. MIQUEL BARCELÓ. *Ramo inclinado*. 1998. Técnica mixta, 285 x 285 cm

## II. EL TEMA DE LA VIOLENCIA COMO DENUNCIA SOCIAL

### Colombia y Abu Ghraib

Una de las premisas fundamentales en el quehacer artístico de Fernando Botero ha sido “producir placer a través del arte, y específicamente en su caso, a través de la sensualidad de las formas”<sup>1</sup>. Pero la crueldad, el cinismo y el dolor que marcan los acontecimientos vividos, tanto en su país natal como en la cárcel de Abu Ghraib, en Irak, han hecho que el artista decida plasmar en sus lienzos esta absurda y escalofriante realidad, deseando con ello dejar testimonio para la humanidad de tal ignominia.

A pesar de que la temática es la misma, sus manifestaciones en la vida real son diversas. Botero considera que la violencia en Colombia es la consecuencia de la injusticia social y de la falta de educación en un alto porcentaje de la población, condición que conlleva desconocimiento y por ende, dominio y manipulación por diversos grupos, que intentan imponer un orden y justicia según sus criterios e intereses. Haríamos bueno el dicho popular, “no hay nada más peligroso que un ignorante con poder”.

A diferencia de Colombia, en el caso de Abu Ghraib la violencia ha sido ejercida con total conocimiento del hecho, con planificación y abuso de poder por parte de militares pertenecientes a ejércitos de países democráticos y occidentales. Es una violencia que Botero considera siniestra y calculada. Según el artista:

La violencia del conocimiento es más perversa que la de la ignorancia<sup>2</sup>.

De la misma manera que se observa un fuerte cambio en esta etapa pictórica de Botero con la introducción de la violencia en sus temáticas, también se aprecian algunas variaciones a nivel plástico. Más que en las formas, el cambio se evidencia en las texturas y en el aspecto cromático. La pincelada lisa desaparece, para dar paso a una más definida; y el característico empleo del blanco, influencia del arte colonial latinoamericano, con el que unificaba el planteamiento cromático, imprimiéndole un mismo efecto sensorial a todos los elementos de la pintura, disminuye considerablemente para resaltar el color local, libre de toda mezcla. Junto a estos cambios se une, sin excluir por completo las grandes dimensiones, la reducción de formato.

Si bien estas características habían empezado a manifestarse tímidamente en la exposición realizada en noviembre de 1979 en la Galería Claude Bernard

<sup>1</sup> Cf. Fernando Botero en el catálogo de la *Donación Botero. Museo de Antioquia*, Bogotá, Villegas Editores, 2000, p. 146.

<sup>2</sup> Ricardo Darín, “La violencia del conocimiento es más perversa que la de la ignorancia”, *BBC Mundo*, Londres, Mayo 2005.



de París, con la obra *Los cigarros*, al igual que en algunos cuadros de la segunda mitad de los años ochenta como *La siesta* (1986), *Familia* (1989) y *Hombre con perro* (1989), fueron ya incorporadas de manera evidente en sus series sobre la violencia. El contenido mismo del tema permitía trazos más fuertes y expresivos, donde la ingenuidad, la ternura y la perfección de las superficies fueron completamente dejadas de lado, dando paso al dolor y a la amargura.

En octubre de 1996, en la exposición “Fernando Botero: Recent paintings”, de la Galería Marlborough de Nueva York, se manifestaron abiertamente los cambios esenciales que se habían venido registrando durante los últimos años de su producción pictórica. Según el historiador y crítico de arte estadounidense, Edward Sullivan, existe un cambio en la habitual inexpresividad de las figuras, que ahora empiezan a desvelar cierta profundidad emocional y psicológica<sup>3</sup>.

No es fácil abordar este tema pictórico de Botero después de haber accedido, durante tantos años, a los temas tan agradables como los que ha reflejado en sus lienzos a lo largo de su actividad pictórica. El mismo artista lo confirma:

El sentimiento que experimenté al pintar estos cuadros no es el mismo placer que siento pintando normalmente el mundo que yo pinto. Es otra sensación. El mismo hecho de proponerme, como artista, encontrar una imagen simbólica que refleje el gran drama de Colombia, significa un estado mental que no es grato sino doloroso<sup>4</sup>.

Escribir sobre este tema, hace que un sentimiento de profunda tristeza invada de forma inevitable el corazón. La impotencia y el dolor acrecientan aún más el rechazo de tal situación. Cuando el observador tiene la oportunidad de observar las obras, ya sea directamente o a través de imágenes reproducidas, la angustia invade su sensibilidad. Aún cuando el hecho plástico contribuya a suavizar el impacto, nos acerca indefectiblemente al dolor de nuestros hermanos.

## COLOMBIA

La reconstrucción artística del conflicto, que finalmente se reduce a unas cuantas imágenes o símbolos, es una necesidad que uno siente de no vivir de espaldas a esta situación. Mi país tiene dos caras. Colombia es ese mundo amable que yo pinto siempre, pero también tiene esa cara terrible de la violencia. Entonces, en cierto momento, tengo que mostrar la otra cara de Colombia<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Edward Sullivan, “Fernando Botero, Galería Marlborough”, en *Arte en Colombia*, n° 70, Bogotá, abril-junio de 1997, p. 135-135.

<sup>4</sup> Wilson Arcila, “Botero, con dolor de patria”, en *Diners*, Bogotá, marzo de 2001, p. 24.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

La violencia se remonta en la historia de Colombia al año 1948 con *El Bogotazo*<sup>6</sup>, momento en el cual es asesinado impunemente el líder liberal, Jorge Eliécer Gaitán. A partir de entonces, la más cruenta e ilógica lucha entre hermanos comenzó, en un país en el que la convivencia y el valor de la palabra aún existían. El enfrentamiento de los poderes políticos más fuertes en el ámbito nacional, liberales y conservadores, junto con la efervescencia del pueblo y la irracionalidad del momento, convirtieron al país en un verdadero campo de batalla.

Tan preocupante y cruel realidad trasciende las fronteras y Botero, residente desde hace muchos años en el extranjero, siente el intenso sufrimiento de su país. Por ello decide plasmarlo a través de su pintura, de la misma manera que él lo vive; sin ensañamiento, sin odio, pero con una profunda expresión de dolor.

Desde entonces, víctimas y victimarios de este conflicto armado que desangra al país, han sido retratados en óleo, acuarela, carbón sobre lienzo, sanguina, pastel, lápiz y tinta, con la típica distancia formal que envuelve a los personajes boterianos; pero a diferencia de los anteriores, éstos manifiestan un inocultable sentimiento de piedad por los dolientes y sus tribulaciones. Las técnicas del artista se mantienen, y ese deseo por pintar todo como si siempre estuviera pintando frutas, está presente a la hora de construir los espacios y las proporciones. Pero la particularidad de esta temática lo lleva a introducir, por primera vez en su trabajo, un inédito sentido de la tragedia, en el que la alegría de vivir desaparece y es reemplazada por la conciencia dolorida. En estas pinturas se percibe la alusión al desgarramiento estático que se observa en la *Crucifixión* de Piero della Francesca o de Andrea Mantegna. Es una serie dominada por un silencio luctuoso, y un religioso sufrir con paciencia y abnegación<sup>7</sup>.

En 1997, y tomando como referencia un hecho real que tuvo lugar en marzo de 1988, en una pequeña población del departamento de Córdoba, Colombia, Botero pinta *Masacre de Mejor Esquina*. La crudeza de la realidad queda reflejada en un grupo de personas que son asesinadas mientras se encontraban reunidas bailando en una casa familiar. Dos años más tarde pinta *Tirofijo* (1999), jefe guerrillero de las fuerzas armadas revolucionarias de Colombia, FARC.

Uno de los personajes más conocidos en Colombia por ser el capo del llamado *cartel de Medellín*, principal grupo de narcotraficantes en el país durante la década de los ochenta fue Pablo Escobar, a quien Botero nos

---

<sup>6</sup> *El Bogotazo*, es el nombre que se le dio a los hechos acontecidos el 9 de abril de 1948 en el centro de Bogotá, donde como resultado del asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán, quien le ofrecía una alternativa honesta al país a través de su posible presidencia, la más absurda respuesta de desorden público, violencia y saqueo protagonizó lo que a partir de entonces se convertiría en una cruenta lucha interna de la nación.

<sup>7</sup> Cf. Santiago Londoño, "Testimonios de la barbarie", en *Botero en el Museo Nacional de Colombia, Nueva donación 2004*, Bogotá, Villegas Editores, 2004, p. 10.

muestra en su cuadro *Muerte de Pablo Escobar* (1999). Otro de los motivos que han sido plasmados bajo esta temática es el método con el que por muchos años han aterrorizado a la población, los *Carrobomba*, argumento que Botero trata en tres versiones durante 1999.

Así como en décadas anteriores aparecían colillas, serpientes rojas, moscas que revoloteaban alrededor de los bodegones o de las figuras humanas, elementos todos ellos que equilibraban cromáticamente la pintura, aquí observamos inmundas aves negras que simbolizan la muerte, y cuya presencia cambia sustancialmente el carácter del cuadro; obras como *Esmeralderos* (1999), *Sin título* (1999), *Madre e hijo* (2000) y *Río Cauca* (2002) nos revelan esa escabrosa realidad.

En *El desfile* (2000), una serie interminable de muertos en sus ataúdes son llevados por los supervivientes, sumidos en desconsuelo y espanto, hacia el cementerio del lacerado pueblo. La dramática realidad de las víctimas privadas de su libertad y encerradas es minúsculas oquedades se manifiesta en *Secuestrada* (2002), y en *Un secuestro* (2002). También la realidad de los torturados se insinúa en obras como *Sin título* (1999), *Un consuelo* (2000), *Una víctima* (2003). Obras como *La matanza de los inocentes* (1999), *La masacre* (2000), *Masacre en Colombia* (2000), reflejan el asesinato indiscriminado y la crueldad, allí donde no hay clemencia y el dominio de la sin razón impera.

Una desoladora alegoría del triunfo de la muerte la observamos en la obra *Viva la muerte* (2001), en la que un esqueleto vestido con la banda presidencial y los colores de la bandera nacional invertidos, preside un lúgubre espacio repleto de ataúdes. En la obra *Masacre de Ciénaga Grande* (2001), una sencilla canoa queda convertida en la barca de la muerte; la naturaleza, como testigo mudo, observa cómo se da fin a la vida de los siete pescadores que la ocupaban. Está es la composición estética que, dentro del drama, hizo Botero ante los sucesos ocurridos en la madrugada del 22 de noviembre de 2000, cuando un grupo de sesenta paramilitares dio muerte a por lo menos 42 habitantes de dos pequeñas poblaciones colombianas del departamento del Magdalena, en la ciénaga grande de Santa Marta; desaparecieron otras treinta más y fueron desplazados alrededor de tres mil habitantes<sup>8</sup>.

Cada una de las obras de Botero está referida a un cruento y real suceso. *La muerte en la catedral* (2002), tiene como referencia la matanza ocurrida el 2 de Mayo de 2002, en Bojayá, población cercana al río Atrato, en el departamento del Chocó. Muchos de sus habitantes se habían refugiado en la iglesia del pueblo, y ésta fue destruida sin miramientos por la guerrilla durante un enfrentamiento con grupos paramilitares. Ciento diecinueve personas, muchas de ellas niños, perecieron. En la pintura de Botero, la imagen vertical muestra un instante en el interior de la iglesia. En el eje central del cuadro, la blanquecina y esquelética figura de la muerte es un ángel exterminador que blande su espada fatídica. Los cadáveres yacen en el piso confundidos con

---

<sup>8</sup> Ibid., p.11.

los escombros. La construcción, desmoronándose, acentúa aún más la tragedia.

Esta nueva temática en la pintura de Botero conlleva elementos plásticos hasta ahora inexistentes en su obra, constituyendo un nuevo vocabulario iconográfico: cuerpos heridos y destrozados, ataúdes, proyectiles, heridas con machete, absurdos esqueletos, inmundas aves negras cargadas de simbolismo, hilos de sangre, enormes armas de fuego, ojos enrojecidos, rostros demacrados, gestos emotivos, llamaradas de amarillo cadmio indicando muerte y destrucción, fragmentos de coches y edificaciones que vuelan por los aires, sogas, vendas, cuchillos llenos de sangre y casas demolidas, permiten evidenciar la hecatombe del país<sup>9</sup>.

Este nuevo lenguaje se ajusta a prioridades estéticas en donde la búsqueda del equilibrio cromático dinamiza, equilibra o sorprende en la composición; en algunos casos los colores vivaces como el rosa y el violeta intensos, el azul índigo, el magenta, o incluso colores a los que ha dado tonalidades eléctricas como el azul y el verde, vibran en los lienzos conjuntamente con colores apagados y sombríos de otros. No obstante, en los casos que son empleados los colores vivos, éstos no resultan alegres, ya que ante la gravedad de los hechos, cumplen más la función de acentuar su carácter irreal. Asimismo, Botero recurre a los colores neutros, mediante grises plomo, ocre, sepia, verdaccio y algunas sombras violetas o azules para definir una atmósfera cargada de luctuoso simbolismo, tal como sucede en obras como *Muerte*, *Secuestrado*, *Quiebrapatas* y *Desplazado*, todas ellas realizadas en el 2002.

A nivel plástico también se debe destacar una marcada diferencia en el trazo, el cual deja de lado el virtuosismo que hasta ahora lo había caracterizado, para permitir desvelar, mediante sus grafitos y sanguinas, el desespero y el apremio que guían su mano. En esta serie, los cuerpos y rostros de los personajes reflejan las crueles secuelas de la violencia. Los mismos títulos de estas obras manifiestan el dolor: *Grito*, *Tristeza*, *Agonía* del 2002 y *Sin esperanza*, *Ruego*, *De rodillas* del 2003, nos hablan a través de rostros descompuestos, ojos enrojecidos, manos crispadas o entrelazadas, figuras postradas y actitudes suplicantes.

Botero deja testimonio de episodios escalofriantes acontecidos en el país, en lienzos como *Sin compasión* y *Un crimen* del 2002, y *Motosierra* y *Un secuestro*, del 2003. Es importante observar el particular rictus que el artista imprime a los siniestros agentes de la barbarie, a los que el odio y la sin razón arrastran a ese proceder, aspecto que se aprecia en obras como *Verdugo*, *Hombre armado* y *sicario*, realizadas en el 2002.

Los que no yacen muertos, destrozados, torturados o lloran desconsoladamente por la irreparable pérdida de sus seres queridos, han sido

---

<sup>9</sup> Ibid., p. 12.

desplazados de sus casas y aldeas, siendo éste otro de los dramas que asolan al país en la actualidad. En su acuarela *Desplazados* (2004) y en la pintura a lápiz titulada con el mismo nombre, muestra el desasosiego y la desesperanza de aquellos que, obligados por los grupos de insurgentes, han debido abandonar sus campos, único patrimonio familiar, y buscar en las ciudades un nuevo pero incierto modo de vida.

Narrar la tragedia humana a través de la pintura ha sido un motivo temático en la obra de reconocidos pintores como Picasso y Goya en España, Käthe Kolwitz en Alemania, Henry Moore en Inglaterra. Asimismo, artistas colombianos como Pedro Nel Gómez, Débora Arango, Carlos Correa, Alejandro Obregón, entre otros, han puesto de manifiesto los abusos de poder, propios de un régimen político totalitario, denunciando con ello la angustia que padece el país.

El pintor Rafael Sáenz, durante la década de los cincuenta, en pinturas como *Éxodo* y *Marcha fúnebre*, ya evidenciaba la realidad de los desplazados y de los asesinatos que diariamente sufría el país, y de las matanzas colectivas perpetradas por los que aplicaban la justicia según sus propios intereses.

Ellos y muchos otros han dejado a través de sus óleos, grabados o dibujos, un documento histórico para la humanidad. Nos han transmitido la repugnancia de la maldad reflejada en cada rostro oscurecido por las tinieblas de la barbarie, la desesperación y el profundo desasosiego que produce la injusticia, y la más cruel desolación ante una realidad desconcertante y demoledora. Son obras que, junto a muchas otras, se han convertido en documento histórico para la humanidad

El dolor, la tragedia, no importa su causa, tienen la estética de lo intenso, tanto en el color como en la forma. No caben los adjetivos usuales y poco profundos para calificarla. Es imposible que el drama humano, en su lucha por la supervivencia, por la justicia, por la libertad, se pueda someter a un simple adjetivo “estético”. El arte no puede caer ni ser reducido a ésto. El fin último de una manifestación artística es ser testimonio de una realidad. Botero pretende, más que una ilustración periodística o una recreación histórica, producir una interpretación artística libre, una composición estética dentro del drama, en la que se evidencien aspectos constitutivos de la historia reciente de Colombia, para que, una vez fijadas en nuestra memoria, evitemos a toda costa el repetirlas.

Aun cuando es conocido que Botero considera el arte como una vía para acercarnos, de manera amable, a la realidad cotidiana, ofreciéndonos en su obra un remanso de serenidad y de belleza, tal ideal queda replanteado por completo con esta colección. Pero el artista colombiano no se desborda dominado por sus propios sentimientos ante las calamidades, ni se recrea con la miseria humana; con indignación contenida muestra diferentes episodios con anónimos protagonistas, para, de alguna manera, hacernos partícipes de esta desgracia que azota al país. No hay en él una connotación política o social, ni

mucho menos crítica; su carácter es de denuncia, y su fin último es dar a conocer las atrocidades que se comenten bajo la complicidad del silencio y de la impunidad. No pretende ser moralizante, ni siquiera ser voz de esperanza; el mismo artista afirma no estar haciendo arte comprometido, porque su compromiso es con el mismo arte:

El arte no puede cambiar el orden político-social de ninguna forma. Nunca he sido partidario del arte comprometido. Los pintores dejan testimonio de momentos trágicos o de desordenes sociales, pero no pueden producir un cambio como muchos pensadores han pensado que podrían<sup>10</sup>.

Es por ello que dicha colección constituye un testimonio personal que pretende ofrecer una mirada compasiva, exacerbada y solidaria, dotada del más alto sentido ético y estético

Durante los años 2001 y 2003, la serie de *La violencia en Colombia* fue expuesta en México, Estocolmo, Copenhague, La Haya, Maillol y París. En el mes de Mayo del 2004, el artista dona la serie de *La violencia en Colombia* al Museo Nacional de Colombia en Bogotá. Dicha institución ha sido objeto una vez más de la pasión que une a Fernando Botero, el hombre, con su tierra, y su deseo de ser copartícipe en el desarrollo cultural y artístico del país.

#### **ABU GHRAIB**

Mi indignación fue absoluta. El mundo entero se horrorizó al ver las fotos que fueron publicadas y al leer los textos que fueron escritos para describir las torturas practicadas en la cárcel de Abu Ghraib. Personalmente asumí el tema de forma obsesiva. Desde el primer momento quise conocer todos los detalles de los abusos que me escandalizaron. Meses más tarde, viajando en un avión, leí una nueva crónica sobre el tema. Le dije a la azafata que me facilitara papel. En ese momento nacieron los primeros bocetos, de forma rápida. La verdad es que no pude contener la ira que tenía. Una vez en París, trabajé en unos dibujos más controlados. Luego vinieron las pinturas al óleo. El origen de esta serie fue la indignación que me produjeron los escándalos y barbarie de la cárcel de Abu Ghraib<sup>11</sup>.

Las torturas y violaciones infligidas sobre prisioneros iraquíes en la cárcel de Abu Ghraib, por parte de militares pertenecientes al ejército estadounidense, provocaron indignación e ira en Fernando Botero; sentimientos que el artista logra volcar sobre más de cincuenta cuadros de mediano y gran formato,

<sup>10</sup> Patricia Rosales Zamora, "Nunca he sido partidario de la obra comprometida: Botero", en *El Excelsior*, México, marzo 16 de 2001.

<sup>11</sup> Botero citado por Pablo Gámez, "Hacer visible lo invisible. Abu Ghraib", *Radio Nederland*, abril 19 de 2005.

dando a través de ellos su visión plástica y personal sobre los hechos. La serie de Abu Ghraib contempla dos grandes trípticos, tres pinturas de gran formato y al igual que su serie de la violencia en Colombia, las demás obras, en su mayoría dibujos, son realizadas en formatos medianos.

Cada violencia tiene sus propios horrores, horrores que de una u otra manera la contextualizan ante el mundo. En el caso de Irak, La serie de Abu Ghraib trae consigo la incorporación de elementos plásticos como: perros abalanzándose sobre los prisioneros, soldados orinando sobre los detenidos, prisioneros golpeados e insultados, vejaciones y abusos sexuales. Elementos plásticos que no han sido producto de la imaginación del artista sino que, por el contrario, son la creación del país que dice ser modelo de civilización y compasión. Estados Unidos es un país que genera otra magnitud de la violencia, en donde la acritud de la realidad traspasa el límite de nuestro pensamiento.

Generalmente, en la producción plástica de Botero, el artista aun cuando se basa en la información periodística y fotográfica que llega al público a través de los medios de comunicación, realiza una libre interpretación para mostrar la violencia desde un enfoque plástico, sin que por ello se pierda el aspecto descarnado de la realidad. Botero afirma:

El pintor tiene la capacidad de hacer visible lo invisible. [...] Un pintor puede visualizar cuando sucede el acontecimiento, es decir, se permite estar allí. Yo presenté muchos aspectos de la prisión porque los leí. Logré visualizar cómo es que había sucedido todo. Es una fuerza que tiene la pintura<sup>12</sup>.

La estética de la violencia exige una belleza diferente a la que realmente no estamos acostumbrados, porque si bien han existido grandes pintores que se dedicaron a la pintura dramática, como Mathias Goeritz Gal, Hans Baldung o el mismo Goya, entre otros, es mayor el número de los artistas que han tenido como fin último el exaltar la vida y su belleza a través del arte. En la actualidad, uno de los aspectos que pudieran citarse como predominantes en el arte contemporáneo y básicamente abstracto, es su sentido decorativo, razón por la cual es más importante la composición cromática y la elegancia en la expresión que el evidenciar un aspecto doloroso y cruel de la vida cotidiana. Sin embargo, el tiempo es un factor que juega a favor del arte. El tiempo dará la razón a esas obras que, como denuncia, dejan evidencia de la historia de un país y se convierten en testimonio de la evolución o involución de diferentes grupos humanos.

---

<sup>12</sup> Ibidem.

**1. DONACIÓN AL MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA. BOGOTÁ. RELACIÓN DE OBRAS DE LA SERIE “LA VIOLENCIA EN COLOMBIA”****RELACIÓN DE PINTURAS**

01. *Agonía*, 2002. Pastel, 98 x 72 cm
02. *Carrobomba*, 1999. Óleo sobre lienzo, 28 x 33 cm
03. *De rodillas*, 2003. Lápiz, 37 x 30 cm
04. *Desplazado*, 2002. Óleo sobre lienzo, 61 x 44 cm
05. *Desplazados*, 2004. Acuarela, 31x 40 cm
06. *Desplazados*, 2004. Lápiz, 40 x 31 cm
07. *El cazador*, 1999. Óleo sobre lienzo, 39 x 27 cm
08. *El desfile*, 2000. Óleo sobre lienzo, 191 x 128 cm
09. *Grito*, 2002. Lápiz, 18 x 15 cm
010. *Hombre armado*, 2002. Lápiz, 28 x 20 cm
011. *Hombre cayendo*, 2002. Lápiz, 41 x 31 cm
012. *La muerte en la catedral*, 2002. Óleo sobre lienzo, 196 x 131 cm
013. *Madre e hijo*, 2000. Óleo sobre lienzo, 31 x 39 cm
014. *Masacre en Colombia*, 2000. Óleo sobre lienzo, 129 x 162 cm
015. *Masacre*, 2000. Óleo sobre lienzo, 40 x 32 cm
016. *Masacre de Ciénaga Grande*, 2001. Óleo sobre lienzo, 157 x 200 cm
017. *Matanza de los inocentes*, 1999. Óleo sobre lienzo, 45 x 32 cm
018. *Motosierra*, 2003. Lápiz, tinta, 15 x 19 cm
019. *Muerte*, 2002. Lápiz, 41 x 31 cm
020. *Muerte*, 2002. Óleo sobre lienzo, 32 x 35 cm



021. *Mujer llorando*, 1999. Óleo sobre lienzo, 36 x 29 cm
022. *Mujer llorando*, 2002. Lápiz, 39 x 30 cm
023. *Mujer llorando*, 2003. Carbón sobre lienzo, 138 x 104 cm
024. *Mujer llorando*, 2003. Lápiz, 107 x 80 cm
025. *Otro crimen*, 2002. Sanguina, 20 x 27 cm
026. *Quiebrapatas*, 2002. Óleo sobre lienzo, 56 x 44 cm
027. *Río Cauca*, 2002. Óleo sobre lienzo, 48 x 67 cm
028. *Ruego*, 2003. Lápiz, 40 x 30 cm
029. *Secuestrada*, 2002. Óleo sobre lienzo, 51 x 37 cm
030. *Secuestrado*, 2002. Óleo sobre lienzo, 59 x 49 cm
031. *Sicario*, 2002. Lápiz, tinta, 25 x 18 cm
032. *Sin compasión*, 2002. Lápiz, 27 x 20 cm
033. *Sin esperanza*, 2003. Lápiz, tinta, 40 x 30 cm
034. *Sin título*, 1999. Óleo sobre lienzo, 26 x 43 cm
035. *Sin título*, 1999. Óleo sobre lienzo, 38 x 32 cm
036. *Sin título*, 2002. Pastel, 92 x 71 cm
037. *Sin título*, 2002. Pastel, 92 x 71 cm
038. *Sin título*, 2003. Lápiz, 38 x 30 cm
039. *Terror*, 2003. Lápiz, 107 x 70 cm
040. *Tristeza*, 2002. Lápiz, tinta, 19 x 17 cm
041. *Un consuelo*, 2000. Óleo sobre lienzo, 33 x 41 cm
042. *Un crimen*, 2002. Lápiz, 31 x 41 cm
043. *Un secuestro*, 2002. Óleo sobre lienzo, 78 x 95 cm
044. *Un secuestro*, 2003. Lápiz, 37 x 30 cm

045. *Una madre*, 1999. Óleo sobre lienzo, 38 x 32 cm
046. *Una madre*, 2001. Óleo sobre lienzo, 37 x 45 cm
047. *Una víctima*, 2001. Carbón sobre lienzo, 140 x 99 cm
048. *Vencida*, 2002. Lápiz, 24 x 18 cm
049. *Verdugo*, 2002. Lápiz, 39 x 29 cm
050. *Viva la muerte*, 2001. Óleo sobre lienzo, 44 x 33 cm

#### RELACIÓN DE PINTURAS DONADA ANTERIORMENTE AL MUSEO NACIONAL

01. *20 de julio*, 1984. Óleo sobre lienzo, 191 x 144 cm
02. *Arzodiablomanía*. 1960. Óleo sobre lienzo. 190'5 x 284'8 cm
03. *Coco*, 1951. Óleo sobre lienzo, 115 x 95 cm
04. *Contrapunto*, 1957. Óleo sobre lienzo, 110 x 127 cm
05. *El árbol*, 1979. Óleo sobre lienzo, 260 x 309 cm
06. *El bosque*, 1979. Óleo sobre lienzo, 233 x 309 cm
07. *El niño de Vallecas*, 1959. Óleo sobre lienzo, 127 x 114'5 cm
08. *Florero*, 1980. Acuarela, 200'4 x 115'5 cm
09. *La calle*, 1980. Óleo sobre lienzo, 218'5 x 180'5 cm
010. *La quebrada*, 1983. Óleo sobre lienzo, 185 x 111 cm
011. *Lección de guitarra*, 1960. Óleo sobre lienzo, 191 x 264'3 cm
012. *Los girasoles*, 1959. Óleo sobre lienzo, 169'5 x 167'2 cm
013. *Los techos*, 1979. Óleo sobre lienzo, 246 x 309 cm
014. *Mesa de cocina*, 1983. Óleo sobre lienzo, 191 x 126 cm
015. *Muchacha*, 1954. Óleo sobre lienzo, 98'7 x 78'8 cm

- 016. *Mujeres peinándose/ El peinador*, 1953. Óleo sobre lienzo, 118 x 93'5 cm
- 017. *Naranja*, 1977. Óleo sobre lienzo, 224'5 x 195 cm
- 018. *Narrativa de la vida de un santo*, 1960. Óleo sobre lienzo, 33 x 128 cm
- 019. *Naturaleza muerta*, 1983. Óleo sobre lienzo, 128'5 x 164 cm
- 020. *Obispos muertos*, 1958. Óleo sobre lienzo, 167 x 195 cm
- 021. *Pedro*, 1971. Óleo sobre lienzo, 122 x 90'5 cm
- 022. *Silla con guitarra*, 1980. Acuarela, 162'4 x 114'5 cm

### III. RECORRIDO VISUAL DE LA PRODUCCIÓN PICTÓRICA DE FERNANDO BOTERO

El DVD que se anexa contiene varias presentaciones en formato Power Point. Cada una de ellas está relacionada con las diferentes temáticas de la obra pictórica de Fernando Botero, tal como han sido expuestas en el capítulo 4 de esta tesis:

- La vida cotidiana
- La omnipresencia de la religión
- El inevitable poder de la política
- Desnudos y escenas de prostíbulos libres de lascivia
- La historia del arte y los grandes maestros
- Las naturalezas muertas
- La tauromaquia
- La violencia

Complementariamente se muestran tres grupos de ilustraciones, correspondientes a las obras de arte que componen las donaciones internacionales y de propia autoría, realizadas por Fernando Botero a los museos de Bogotá y Medellín, en los años 2000 y 2004:

- Donación internacional, Museo Botero, Bogotá, 2000.
- Donación internacional, Museo de Antioquia, Medellín, 2000 y 2004.
- Donación de la serie *Violencia en Colombia*, Museo Nacional de Colombia, en Bogotá, 2004.

Otra de las presentaciones está destinada a la temática de la violencia como denuncia social en el caso de Irak.

- La violencia en Abu Ghraib. 2005.

Por último se ofrece un acercamiento al proceso evolutivo en el estilo del artista colombiano durante el periodo analizado en esta investigación, seleccionando para ello aquellas obras que he considerado más representativas.

- Botero: evolución de un estilo 1950 -1990.

## LISTA DE ILUSTRACIONES

- p. 29 Fernando Botero Ángulo
- p. 61 *Coco*, 1951. Óleo sobre lienzo. 115 x 95 cm
- p. 65 *Paisaje de Fiesole*, 1954. Acuarela. 52 x 67 cm
- p. 69 *Naturaleza muerta con mandolina y uvas*. 1956. Óleo sobre lienzo
- p. 71 *Contrapunto*, 1957. Óleo sobre lienzo. 110 x 127 cm
- p. 74 *Camera degli sposi (Homenaje a Mantegna II)*, 1961. Óleo sobre lienzo. 325 x 260 cm
- p. 78 *Mona Lisa a los doce años*, 1959. Óleo y témpera sobre lienzo. 211 x 195'5 cm
- p. 83 *La familia Pinzón*, 1965. Óleo sobre lienzo. 170 x 170 cm
- p. 86 *La familia del Presidente*, 1967. Óleo sobre lienzo. 203'5 x 196'2 cm
- p. 88 *Pedro*, 1974. Óleo sobre lienzo. 194 x 150 cm
- p. 90 *Afarolado*, 1983. Óleo sobre lienzo. 188 x 131 cm
- p. 96 *La familia colombiana*, 1973. Óleo sobre lienzo. 183 x 195'5 cm
- p. 99 *Nuestra Señora de Colombia*, 1967. Óleo sobre lienzo. 208 x 195'5 cm
- p. 101 *Retrato oficial de la Junta militar*, 1971. Óleo sobre lienzo. 174 x 219 cm
- p. 104 *La casa de Raquel Vega*, 1975. Óleo sobre lienzo, 195 x 246 cm
- p. 106 *Mona Lisa*, 1978. Óleo sobre lienzo. 187 x 166 cm
- p. 109 *Naturaleza muerta con sandía*, 1974. Óleo sobre lienzo. 166 x 186 cm
- p. 112 *El zurdo y su cuadrilla*, 1987. Óleo sobre lienzo. 206 x 256 cm

- p. 116 *La guerrilla de Eliseo Velázquez (La Guerrilla)*, 1988. Óleo sobre lienzo. 154 x 201 cm
- p. 130 *Mujer llorando*, 1949. Acuarela. 55 x 42 cm
- p. 135 *Cena con Piero della Francesca e Ingres*, 1968. Óleo sobre lienzo. 166 x 193 cm
- p. 137 *Girasoles*, 1967. Óleo sobre lienzo. 194 x 149 cm
- p. 141 *Cuatro músicos*, 1984. Óleo sobre lienzo. 225 x 185 cm
- p. 144 *El taller de Vermeer*, 1964. Óleo y collage. 106'5 x 104 cm
- p. 146 *Paseo por el lago*, 1989. Óleo sobre lienzo. 208 x 144 cm
- p. 151 *Ecce Homo*, 1967. Óleo sobre lienzo. 194 x 141 cm
- p. 184 *Mujer poniéndose el brassiere*, 1976. Óleo sobre lienzo. 247 x 195 cm
- p. 188 *Niño comiendo sandía*, 1972. Óleo sobre lienzo. 164 x 171'5 cm
- p. 192 *Naturaleza muerta con cabeza de cerdo*, 1968. Óleo sobre lienzo. 155 x 187 cm
- p. 196 *Visita de Luis XVI y María Antonieta a Medellín, Colombia* (díptico), 1990. Óleo sobre lienzo. 272 x 208'5 cm
- p. 198 *Visita de Luis XVI y María Antonieta a Medellín, Colombia* (díptico), 1990. Óleo sobre lienzo, 273 x 208'5 cm
- p. 200 *El Embajador Inglés*, 1987. Óleo sobre lienzo, 207 x 136 cm